Das wesen der kunst

DAS WESEN DER KUNST

VON

KONRAD LANGE

I

G. GROTE
BERLIN

DAS

WESEN DER KUNST

GRUNDZÜGE EINER REALISTISCHEN KUNSTLEHRE

VON

KONRAD LANGE

ORD. PROFESSOR DER KUNSTWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT TÜBINGEN

ERSTER BAND

BERLIN

G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

1901

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

VORWORT

HIERMIT übergebe ich ein schon seit vielen Jahren von mir geplantes und vorbereitetes Werk der Öffentlichkeit. Zu seiner Herausgabe habe ich mich deshalb jetzt entschlossen, weil ich glaube, dass die darin vorgetragenen Lehren sich nicht mehr wesentlich ändern werden. Das Buch ist bei der Vorbereitung für mein Kolleg über „Grundzüge der Ästhetik“ entstanden und im Laufe der Zeit wiederholt umgearbeitet, erweitert und vertieft worden, wobei mir der mündliche Austausch mit meinen Schülern und der schriftliche mit einigen wenigen Fachgenossen von grösstem Nutzen war. Der erste Band enthält die Begründung der Theorie nach der psychologischen und historischen Seite hin, der zweite behandelt das Verhältnis der Kunst zum Spiel, ihren höheren Zweck und ihre Entstehung, und versucht ausserdem die Probleme des Naturalismus, Realismus und Idealismus, des Stils und der Konvention, die im ersten Bande nur gestreift werden konnten, zu lösen.

Es bleibt mir noch übrig, meinem Schüler und Freunde Herrn Dr. Heyfelder in Berlin für das Lesen der Korrekturen sowie der Verlagsbuchhandlung für die vornehme Ausstattung des Werkes zu danken. Die Entwürfe zum Einband und Vorsatzpapier stammen von Professor Bernhard Pankok in Stuttgart.

Tübingen im September 1901.

Der Verfasser.

INHALTSVERZEICHNIS

ERSTER BAND

ZWEITER BAND

DAS WESEN DER KUNST
ERSTER BAND

EINLEITUNG

DIESES Buch möchte sowohl eine wissenschaftliche Ästhetik als auch eine populäre Kunstlehre sein. Der Verfasser bittet deshalb, bei seiner Beurteilung den Massstab anzulegen, zu dem dieser doppelte Anspruch herausfordert. Es ist nicht nur seine Absicht, die wissenschaftliche Forschung durch eingehende Begründung der Illusionstheorie auf eine neue Grundlage zu stellen, sondern auch weitere Kreise, die sich für Kunst interessieren, zum Nachdenken über ihr Wesen und ihre Aufgaben anzuregen.

Ob es möglich ist, diese beiden scheinbar unvereinbaren Aufgaben gleichzeitig zu lösen, muss der Erfolg lehren. Jedenfalls ging die Absicht dahin, einerseits nur selbständige Forschung und eigene Gedankenarbeit zu bieten, andererseits das Gebotene in eine Form zu kleiden, die jedem Gebildeten verständlich wäre. Die Probleme, deren Lösung hier versucht wird, werden sämtlich von unten herauf, ohne jede Voraussetzung entwickelt, es ist sogar erwünscht, dass der Leser ohne Kenntnis früherer ästhetischer Systeme an die Lektüre herantrete. Denn so wird es ihm eher möglich sein, objektiv zu beurteilen, ob die hier begründete Lehre konsequent und in sich geschlossen ist oder nicht.

Ich weiss sehr wohl, dass eine Ästhetik heutzutage mit starken Vorurteilen und Antipathien zu kämpfen hat. Die meisten Menschen, selbst die, die sich für Kunst interessieren, wollen die Berechtigung einer Wissenschaft nicht anerkennen, von der sie sagen, dass man damit keinen Hund vom Ofen locken könne. Sie glauben, jedermann müsse das, was Kunst sei, von selbst fühlen, es sei ganz müssig, ihr Wesen in Begriffe und Worte fassen zu wollen.

Wenn das richtig wäre, so brauchten wir nicht nur keine Ästhetik, sondern überhaupt keine Philosophie, auch keine Ethik und Theologie, kurz keine Wissenschaft. Denn da kann man überall dasselbe behaupten, überall denselben Gegensatz zwischen dem Leben einerseits und dem Erkennen und Erforschen dieses Lebens andererseits aufstellen. Da nun aber der gebildete Mensch einmal das Bedürfnis hat, sich über sein Denken, Fühlen und Handeln auch begrifflich klar zu werden, so liegt kein Grund

vor, das ästhetische Fühlen von diesem Bedürfnis auszuschliessen, ihm eine wissenschaftliche Behandlung vorzuenthalten, die man anderen Gebieten des menschlichen Lebens ohne Bedenken zu teil werden lässt.

Die herrschende Abneigung gegen die Ästhetik ist freilich insofern begründet, als sie sich auf die älteren metaphysisch-transzendentalen Systeme, sowie auf die gegenwärtig in Deutschland herrschenden Theorien der „Einfühlung“ und „Assoziation“ bezieht. Mit diesen kann man allerdings, wie ich zeigen werde, nicht zu einem wahren Verständnis der Kunst kommen. Das liegt aber nicht an der Ästhetik, sondern an ihrer falschen Begründung. Und es mag deshalb gleich hier bemerkt sein, dass mein Buch wesentlich gegen diese Systeme gerichtet ist. Ich bitte den Leser dringend, mich nicht mit den Ästhetikern zu verwechseln, die der Kunst fortwährend Gesetze geben wollen, ohne danach zu fragen, ob sie auch in ihrem Wesen begründet sind; die noch immer, nach allem, was uns die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts gebracht hat, von der Kunst fordern, sie solle das „Schöne“ oder das „ethisch Wertvolle“ oder das „menschlich Bedeutsame“ darstellen, als wenn dieses mit ästhetischen Mitteln festzustellen wäre, oder die gar glauben, das Schöne lasse sich geometrisch oder arithmetisch berechnen, in Zahlen und Masse fassen.

Für diese Art philosophischer Ästhetik habe ich niemals Verständnis gehabt. Ich selbst bin nicht von der Philosophie, sondern von der Kunstgeschichte zur Ästhetik gekommen. Nicht der Wunsch, die Lehre vom „Schönen“ zusammen mit der vom „Wahren“ und „Guten“ einem schon vorher feststehenden metaphysischen System einzugliedern, hat mir die Feder in die Hand gedrückt, sondern das ganz simple Bedürfnis, von den einzelnen Thatsachen der Kunstgeschichte zu einer allgemeinen Anschauung vom Wesen der Kunst vorzudringen. Kein Wunder, dass meine Resultate wesentlich von denen anderer Ästhetiker abweichen, dass ich es nicht für meine Aufgabe halten konnte, der Kunst von obenher Gesetze zu diktieren, die gar keine sind, sondern nur die in ihr selbst liegenden Gesetze möglichst genau zu erforschen.

Deshalb braucht der Leser auch keine Polemik gegen andere Ästhetiker zu fürchten. Natürlich lässt es sich nicht vermeiden, wenn man eine neue Theorie wie die der Illusion begründen will, dass man ihre Vorzüge vor den älteren Theorien hervorhebt. Und daraus ergiebt sich von selbst, dass man auch die

Schwächen der letzteren nicht verschweigen darf. Aber das kann ohne persönliche Polemik geschehen. Der Verfasser hätte zu dieser freilich allen Grund gehabt. Die vorliegende Theorie ist schon vor sechs Jahren in einem kurzen Auszug veröffentlicht worden, nämlich in der Tübinger Antrittsvorlesung: Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses (Leipzig 1895). Natürlich kann man in einem dreiviertelstündigen Vortrag die Begründung einer neuen ästhetischen Theorie nur in den gröbsten Umrissen geben, wobei es ohne gewisse Gewaltsamkeiten nicht abgeht. Eine Aquarellskizze ist eben kein ausgeführtes Ölbild. So unklar glaubte ich mich aber doch nicht ausgedrückt zu haben, dass es möglich wäre, mich mit denselben Argumenten zu widerlegen, die geradezu die Stütze meiner Theorie bilden, also meine Lehre genau in ihr Gegenteil umzukehren. Unter diesen Umständen wäre eine derbe Abfertigung einiger Vertreter der herrschenden Theorien wohl am Platze gewesen.

Ich habe darauf verzichtet, weil ich weiss, dass das grössere Publikum sich für wissenschaftliche Streitfragen gar nicht interessiert. Die Aufnahme, die meine „bewusste Selbsttäuschung" in Fachkreisen gefunden hat, hat mir auch gezeigt, dass man ältere Fachgenossen nicht zu bekehren versuchen sollte. Es ist psychologisch undenkbar, dass ein Ästhetiker, der sein ganzes Leben der Ausbildung eines Systems gewidmet hat, in dem das Wort Illusion gar nicht oder nur in verächtlichem Sinne vorkommt, nun mit einemmale eine Theorie billigen sollte, die ganz auf der Illusion aufgebaut ist.

Man braucht ja auch gar nicht zu verlangen, dass alle Menschen dieselbe Auffassung von der Kunst haben. Es führen gar viele Wege nach Rom und die Kunst bleibt dieselbe, mag sie nun heute von dieser, morgen von jener Seite betrachtet werden. Jedes Ding hat verschiedene Seiten, und jeder Forscher wird es schliesslich von derjenigen ansehen, die seiner Neigung und Vorbildung am meisten entspricht. Die meinigen weisen mich auf die bildende Kunst und die Kunstgeschichte. Mögen andere die Sache an einem anderen Ende anfassen. Die Wissenschaft kann dabei nur gewinnen.

Man lege mir also die Nichterwähnung der früheren Litteratur nicht als Nachlässigkeit oder Hochmut aus. Ihr Inhalt ist, soweit es mir nötig schien, in die Darstellung verarbeitet worden, wenn diese auch nicht den Anspruch macht, fremde Forschungen zu-

sammenzufassen und zu popularisieren. Aus zwanzig Büchern ein einundzwanzigstes zu machen, hat mir ganz fern gelegen. Der Fachmann, der mein Buch seiner Aufmerksamkeit würdigen sollte, wird die Beziehung zur älteren Litteratur und die Polemik gegen die herrschenden Theorien leicht zwischen den Zeilen lesen, der Nichtfachmann, der den ästhetischen Streitfragen fern steht, wird sie schwerlich vermissen. Fremde Theorien widerlegt man, wie ich glaube, am besten durch die einwandfreie Begründung der eigenen.

Das „Wesen der Kunst“ ist bestimmt für Künstler und Kunstfreunde, die lebendig künstlerisch empfinden und gleichzeitig das Bedürfnis haben, sich über die Ursachen ihrer Empfindung, über das Wesen des ästhetischen Genusses begrifflich klar zu werden. Dies ist ein rein intellektuelles Bedürfnis. Man kann ein guter Künstler und ein begeisterter Kunstfreund sein, ohne den Wunsch einer solchen theoretischen Erkenntnis zu haben. Deshalb soll dieses Buch auch niemand zum künstlerischen Genuss erziehen oder gar im künstlerischen Schaffen unterweisen. Das ist mit Worten überhaupt unmöglich. Dazu ist praktische Kunsterziehung das einzige Mittel. Aber vielleicht kann diese aus einer theoretischen Untersuchung immerhin einigen Nutzen ziehen, so dass also das „Wesen der Kunst“ indirekt doch demselben Zwecke dienen würde, wie die „künstlerische Erziehung der deutschen Jugend“ (Darmstadt 1893) Grau ist die Theorie nur in Bezug auf ihre unmittelbare Wirkung. Mittelbar wird sie, wenn sie gut ist, stets in die Praxis des Lebens eingreifen. Vergeblich würde man versuchen, mit Worten und logischen Distinktionen die Flamme der Kunstbegeisterung anzufachen, wo nicht durch Vererbung und frühe künstlerische Anschauung und Erziehung wenigstens ein Funke von Kunstgefühl in die Seele des Menschen gelegt ist. Was man als Ästhetiker thun kann, das ist nur, durch vorurteilslose Forschung die Asche und die Schlacken aus dem Wege zu räumen, die den vorhandenen Funken verhindern könnten, zur erwärmenden und belebenden Flamme emporzulodern.

Ich habe in der That die Überzeugung, dass die meisten Menschen ästhetisch viel begabter sind als sie glauben. Ihr künstlerisches Gefühl ist nur durch zu spät begonnenen und unzweckmässig geleiteten Jugendunterricht, durch einen Wust unhaltbarer Schultheorien verbildet und in seiner natürlichen Entwickelung gehemmt. Diesen besonders in den oberen Klassen unserer

Gymnasien und höheren Mädchenschulen leider immer noch aufgehäuften Schutt gilt es hinwegzuräumen, damit das Feuer Platz und Luft zu brennen habe. Nicht positive, sondern negative Arbeit muss verrichtet werden. Alles übrige besorgt die angeborene Kunstbegabung.

Am liebsten wären mir wie gesagt Leser, die noch kein ästhetisches Buch in der Hand gehabt haben, auf keine der herrschenden Theorien eingeschworen sind. Sie würden mir am unbefangensten folgen und am ersten imstande sein, meine Lehre zu würdigen, die, wenn auch nicht ganz ohne Vorgänger in der neueren Ästhetik, doch wie schon angedeutet, weit verbreiteten und tief eingewurzelten Vorurteilen entgegentritt.

Dagegen möchte ich den Lesern dieses Buches eine möglichst umfassende Anschauung von bildender Kunst wünschen. Diese selbst zu bieten, d. h. dem Buche Illustrationen beizugeben, schien mir nicht am Platze, da wir seit einigen Jahren mehrere hervorragende Anschauungswerke haben, die zu billigem Preise eine Fülle von Abbildungen aus den Gebieten der Malerei, Plastik und Architektur enthalten. Spemanns Museum und Baukunst, Bruckmanns klassischer Bilderschatz und klassischer Skulpturenschatz, Seemanns Kunstgeschichte in Bildern, Hirths Formenschatz und Stil, Knackfuss' Künstlermonographien bieten ein überreiches Material zur Illustrierung der hier ausgeführten Gedanken, dessen fortwährende Vergleichung sich während der Lektüre empfiehlt. Das „Wesen der Kunst" ist geradezu als Ergänzung dieser Publikationen gedacht. Ihre weite Verbreitung hat mich der Pflicht enthoben, ein „Bilderbuch" zu schreiben, den vielen illustrierten Werken über Kunst noch ein weiteres hinzuzufügen. Das ist auch kein Schade. Bildliche Anschauung ist ja etwas Schönes. Allein man kann auch das beste Prinzip übertreiben. Wir sind in den letzten Jahren, wie ich glaube, mit Anschauung übersättigt worden. Was uns not thut, ist eine ästhetische Durcharbeitung dieses enormen Materials, eine Zusammenfassung des Einzelnen unter allgemeinen Gesichtspunkten, eine Entwickelung der künstlerischen Prinzipien auf logischer und psychologischer Grundlage.

Gegenwärtig ist es allein die Kunstgeschichte, die die Kosten der zusammenfassenden Kunstunterweisung trägt. Die Zahl der kunsthistorischen Monographien und Handbücher, die in den letzten Jahren erschienen sind, ist enorm. Es mehren sich aber die Anzeichen dafür, dass die einseitig-historische Richtung der Kunst-

forschung sich überlebt hat. Sie war nötig, solange die Thatsachen des vergangenen Kunstlebens nur ungenügend bekannt waren. Sie wird auch in Zukunft nötig sein, um den neu hinzukommenden Stoff in das Ganze der Entwickelung einzugliedern. Aber sie wird nicht mehr wie bisher die ganze Kunstschriftstellerei beherrschen. Mit Recht fordert man an Stelle der Zusammenhäufung grosser Massen von Einzelthatsachen eine theoretische Erkenntnis des Wesens der Kunst und der Bedingungen, unter denen sie zur Wirkung gelangt. Die Kunstgeschichte ist bisher nicht im stande gewesen, diese zu bieten, weil sie das Wesen der Kunst immer als bekannt voraussetzte, mit ihm wie mit einer feststehenden Thatsache rechnete.

Aber gerade von einer solchen kann im Grunde bis jetzt nicht die Rede sein. Wir wissen bis auf diesen Tag nicht, was bei der Anschauung der Kunst die Hauptsache, was die Nebensache ist. Wir wissen infolgedessen auch nicht, welchem Bedürfnis die Kunst ihre Entstehung verdankt, ob sie sich in einer bestimmten einheitlichen Richtung entwickelt und ob es Gesetze dieser Entwickelung giebt oder nicht. Wir sehen nur eine grosse Menge von Einzelthatsachen, die in vielen Dingen sehr stark voneinander abweichen. Und aus diesen Abweichungen schliessen wir nur allzurasch, dass es ein einheitliches Wesen der Kunst überhaupt nicht gebe. An die Stelle der Kunst setzen wir viele verschiedene Künste, von denen die eine dieses, die andere jenes Ziel erstreben soll, und von jeder einzelnen dieser Künste nehmen wir wieder an, dass sie in verschiedenen Ländern und bei verschiedenen Völkern ganz verschiedenen Idealen nachgestrebt habe.

Es scheint, dass die Kunstgeschichte dieser atomistischen Auffassung besonders günstig ist. Der Kunsthistoriker hat eben nach der Art seines Forschungsobjektes sein Augenmerk vorzugsweise auf die Verschiedenheiten der künstlerischen Erscheinungen zu richten. Offenbar wird dadurch sein Blick für das Gemeinsame, für das Gefühl, aus dem heraus alle Kunst entsteht, leicht getrübt. Wenn man die abfälligen Urteile hört, die oft in Kunsthistorikerkreisen über die Ästhetik gefällt werden, so könnte man fast zu der Meinung kommen, es handle sich hier um zwei Wissenschaften, die gar nichts miteinander zu thun hätten. Es giebt Kunsthistoriker, die ganz offen aussprechen, die Frage, ob ein Kunstwerk schön oder nicht schön sei, gehe den Gelehrten gar nichts an, das Wort „schön" brauche in einer Kunstgeschichte überhaupt nicht vorzukommen. Es genüge, wenn man die einzelnen

künstlerischen Erscheinungen der Vergangenheit richtig verstanden, die Bedingungen ihrer Entstehung ermittelt, ihr historisches Verhältnis zu einander klar gelegt habe. Alles übrige sei Phrase.

Dieser Ansicht steht wieder eine andere gegenüber, die von den meisten Kunstkritikern der Gegenwart vertreten wird. Danach käme es nur darauf an, das einzelne Schöne, was die Kunst bietet, im Sinne seines Schöpfers zu geniessen, und die Kritik hätte nur die Aufgabe, diesen Genuss zu vermitteln, dem Publikum die Schönheit der verschiedenen jetzt herrschenden Kunstrichtungen, einerlei welcher Art sie seien, möglichst klar zu machen.

Die Kunstlehre, wie ich sie verstehe, erkennt die relative Berechtigung dieser Standpunkte wohl an, geht aber von der Überzeugung aus, dass die beiden hiermit skizzierten Aufgaben überhaupt nicht gelöst werden können, wenn nicht zuvor das Wesen der Kunst richtig erkannt worden ist. Denn die Entwickelung und der Wert der Kunst hängt natürlich von ihrem Wesen ab, man kann über sie nicht urteilen, ohne dieses verstanden zu haben. Und die Schönheit eines Kunstwerks bestimmt sich in erster Linie durch die Frage, ob es dem Wesen der Kunst entspricht, nicht ob es irgend einem Kritiker gefällt, der die Fähigkeit hat, sein Urteil anderen so zu suggerieren, dass sie auch daran glauben.

Es ist eine Thatsache, dass wir bis auf diesen Tag keine allgemein-verständliche moderne Kunstlehre haben. Die älteren Bücher dieser Art, so verdienstvoll sie für ihre Zeit waren, stehen nicht auf dem Boden der modernen Kunstentwickelung und hängen mehr oder weniger an veralteten Theorien. Die wissenschaftliche Ästhetik bedient sich im allgemeinen einer Geheimsprache, die nur wenigen Eingeweihten verständlich ist. Die Künstler, die neuerdings als Ästhetiker hervorgetreten sind, bringen zwar über ihre eigene Kunst manche wertvolle Aufklärung, haben aber wie es scheint nicht das Bedürfnis, die Einheit aller Künste und den Kern alles künstlerischen Schaffens nachzuweisen. Und was in den letzten Jahren von ethnologisch-soziologischer Seite in ästhetischer Beziehung geleistet worden ist, hat einen mehr schöngeistigen als streng wissenschaftlichen Charakter.

Deshalb scheint mir eine moderne Kunstlehre, die wissenschaftliche Absichten verfolgt und dabei doch in einer jedermann verständlichen Sprache geschrieben ist, einem Bedürfnis der Zeit zu entsprechen. Ihr Verfasser müsste natürlich von der Einseitigkeit aller im vorigen skizzierten Richtungen überzeugt sein und

wenigstens den guten Willen haben, sie zu vermeiden. Dass dies für mich zutrifft, glaube ich ohne Überhebung sagen zu können. Ob es mir gelungen ist, das Ziel zu erreichen, müssen andere entscheiden. Ich kann nur mit Dürer bekennen:

„Ich thu' soviel ich mag, aber mir selbs nit genug.“

ERSTES KAPITEL
DAS ZIEL

Es ist das Ziel jeder wissenschaftlichen Kunstlehre, das Wesen der Kunst zu ermitteln. Dieses Ziel schliesst drei Aufgaben in sich: Erstlich durch Vergleichung der verschiedenen Künste miteinander ihre enge Verwandtschaft, d. h. die Einheit der Kunst nachzuweisen; zweitens die psychischen Vorgänge des ästhetischen Genusses und des künstlerischen Schaffens zu analysieren; drittens auf Grund dieser Analyse die Gesetze des künstlerischen Schaffens und der Kunstentwickelung festzustellen.

Jede Wissenschaft strebt danach, die einzelnen Thatsachen, die dem Forscher als empirisches Material gegeben sind, unter allgemeine Gesichtspunkte zu bringen und von diesen aus zu verstehen. Solange ein Gesichtspunkt noch nicht so allgemein ist, dass er alles Einzelne erklärt, hat er nur provisorische Bedeutung. Im Wesen der wissenschaftlichen Forschung liegt es, dass sie sich bemüht, zu immer allgemeineren Wahrheiten vorzudringen. Die Aufgabe, die sie sich stellt, ist stets die Ermittelung eines Prinzips, einer Theorie, einer Hypothese, eines Gesetzes oder wie man es nennen will, dem sich alles Einzelne fügt, aus dem alles Einzelne abgeleitet und erklärt werden kann. Wer dieses Streben für unnütz oder unmöglich hält, erklärt damit die Wissenschaft für bankerott. Denn ein sorgfältiges Zusammentragen von Einzelheiten ist keine Wissenschaft.

Es kommt also in der Kunstlehre nicht darauf an, eine Anzahl von Eigentümlichkeiten der Kunst zu ermitteln, die alle gleichberechtigt nebeneinander stehen, oder ein paar allgemeine Wahrheiten zu finden, die auf einige Künste passen, auf andere dagegen nicht, und daneben vielleicht ein paar andere, mit denen man wieder die übrigen erklären kann, sondern es kommt darauf an, das Gemeinsame aller Künste zu ermitteln, d. h. das ausfindig zu machen, worauf die Einheit sowohl aller Künste als auch der ganzen historischen Kunstentwickelung beruht. Dieses Eine stellt dann das Wesen der Kunst dar, d. h. das, was den ästhetischen

Genuss und das künstlerische Schaffen hauptsächlich ausmacht. Ist dieses aber erst einmal gefunden, so sind damit gleichzeitig die Gesetze des künstlerischen Geniessens und Schaffens ermittelt. Denn es ist klar, dass diese jenem nicht widersprechen dürfen. Und aus den Gesetzen des künstlerischen Schaffens ergeben sich unmittelbar auch die Gesetze der Kunstentwickelung.

Wenn ich hier von „Gesetzen" spreche, so meine ich das natürlich nicht im Sinne der Mathematik oder der ihr zunächst stehenden Naturwissenschaften, wo das Gesetz den Forscher bekanntlich befähigt, genau zu sagen, was unter gewissen von ihm selbst herzustellenden Bedingungen notwendig erfolgen muss. Sondern ich meine es in dem weiteren Sinne, in dem es sowohl in den weniger exakten Naturwissenschaften als auch in den Geisteswissenschaften in der Regel gebraucht wird, d. h. in dem Sinne von allgemeinen Wahrheiten, die provisorisch acceptiert werden, weil sie einerseits keiner der bis dahin bekannten Thatsachen widersprechen, andererseits wohl geeignet sind, alle einzelnen Thatsachen und Phänomene einheitlich zu erklären.

Eine genaue Distinktion zwischen Prinzipien, Theorien, Hypothesen und Gesetzen müssen wir den Logikern überlassen. Nach unserer Auffassung ist der wichtigste Unterschied, der zwischen ihnen besteht, der, dass sie einen verschiedenen Grad der Gültigkeit haben. Dabei schliessen wir uns denen an, die zwischen Natur- und Geisteswissenschaften in dieser Beziehung keinen prinzipiellen Unterschied machen. Es mag schwerer sein die Gesetze des geistigen Lebens zu ermitteln als die der Natur, weil die Verhältnisse dort komplizierter liegen und unberechenbarer sind als hier. Und dementsprechend mögen auch die Gesetze der Geisteswissenschaften weniger allgemeingültig sein als die der Naturwissenschaften. Aber Gesetze giebt es dort wie hier und eine Geisteswissenschaft, die nicht nach ihnen suchte, wäre überhaupt keine Wissenschaft. In der That reden wir ja auch z. B. längst von Gesetzen der Sprachentwickelung und der Volkswirtschaft, es liegt also gar kein Grund vor, die Ermittelung von Gesetzen der künstlerischen Thätigkeit für unmöglich zu halten.

Die Behauptung, dass die historische und somit auch die kunsthistorische Entwickelung lediglich durch die grossen Persönlichkeiten bestimmt werde und sich infolgedessen jeder gesetzlichen Normierung entzöge, ist unhaltbar, weil sie von falschen Voraussetzungen ausgeht. Sie beruht nämlich auf der Annahme, dass

die grossen Persönlichkeiten ihrerseits thun und lassen könnten, was sie wollten, während ja auch ihr Thun gesetzlich bedingt sein kann. Um die Gesetzlichkeit der historischen Entwickelung zu leugnen, muss man eben von der Voraussetzung der menschlichen Willensfreiheit ausgehen. Diese Voraussetzung lässt sich aber bekanntlich philosophisch nicht begründen. Im Gegenteil, gerade die bedeutendsten Philosophen und ebenso die grössten Männer der Weltgeschichte selbst sind stets von der Überzeugung durchdrungen gewesen, dass alles Geschehen kausal bedingt und folglich auch das Genie in seinem Thun und Lassen höheren Gesetzen unterworfen sei.

Das schliesst nicht aus, dass man aus opportunistischen Gründen oder im Sinne eines ethischen Postulats die Selbstverantwortung des Menschen d. h. also wenigstens die Illusion der menschlichen Willensfreiheit statuieren kann. Dieser Auffassung könnte ich mich wohl anschliessen, und ich will deshalb gleich hier bemerken, dass, wenn ich im folgenden von Freiheit, Freiwilligkeit des Kunstgenusses u. s. w. spreche, ich dies nicht im streng philosophischen Sinne, sondern immer nur im Sinne der Illusion der Freiheit verstehe.

Die Naturwissenschaft lehrt uns, dass wenn auch nicht alle, so doch fast alle körperlichen Eigentümlichkeiten der Lebewesen nützlich sind, dass sie sich so und nicht anders ausgebildet haben, weil sie gerade so der betreffenden Art im Kampfe ums Dasein am nützlichsten waren. Ob man dies teleologisch oder entwickelungsgeschichtlich begründen will, ist für unseren Zweck gleichgültig. Uns genügt es zu konstatieren, dass die Formen der Arten sich gerade so entwickelt haben, wie sie dem Individuum und mit ihm auch der Art den meisten Nutzen brachten. Genau dasselbe werden wir bei den geistigen Eigenschaften voraussetzen müssen. Das oberste Gesetz alles menschlichen Thuns, Denkens, Fühlens und Wollens ist das Wohl der Gattung, d. h. die Erhaltung und wenn möglich körperliche und geistige Steigerung des Menschengeschlechts. Hiergegen kann man natürlich nicht einwenden, dass eine solche Steigerung bisher nicht zu bemerken sei, ja dass das Menschengeschlecht nach der Auffassung vieler Gelehrter überhaupt weder geistig noch körperlich wesentliche Fortschritte mache. Denn einmal wäre es ja möglich, dass bei der kurzen Spanne Zeit, die seit dem Auftreten des historischen Menschen im Vergleich zu den grossen geologischen Epochen verstrichen ist, die Veränderung nicht bemerkbar wäre, dann aber bliebe doch immerhin, auch

wenn keine wirkliche Steigerung stattfände, die Möglichkeit offen, dass destruktive Tendenzen beständen, die über kurz oder lang zur Vernichtung des Menschengeschlechts führen würden — wenn nicht die Tendenz einer Steigerung vorhanden wäre, die dem entgegenarbeitete.

Die Steigerung der Gattung ist auch ein ethisches Postulat, ohne das die produktive Arbeit völlig undenkbar wäre. Ich kenne deshalb auch keine Wissenschaft vom Menschen, die sie nicht zur Voraussetzung hätte. Es giebt keine wissenschaftliche Ethik, die ihre Gesetze nicht im Hinblick auf dieses Ziel ermittelte, es giebt auch keine wissenschaftliche Ästhetik, die die Kunst nicht in den Dienst dieses Ideals stellte.

Das Wohl der Gattung fällt aber richtig verstanden mit dem Wohl des Individuums zusammen, einen Gegensatz altruistischer und egoistischer Ethik, altruistischer und egoistischer Ästhetik giebt es nach meiner Überzeugung nicht. Da wo beide einander scheinbar widersprechen, lässt sich bei genauerem Eindringen in das Problem stets die völlige Übereinstimmung des Einzelwohls mit dem Gesamtwohl nachweisen.

Auch die Kunst dient dem Wohl der Gattung, ist gerade so und nicht anders geworden, weil sie gerade so und nicht anders der Gattung nützlich gewesen ist. Die Ermittelung ihres Wesens schliesst also gleichzeitig das Gesetz, unter dem sie steht, in sich. Sie würde sich eben so nicht entwickelt haben, wenn sie den Menschen nicht gerade so im Kampf ums Dasein am meisten unterstützt hätte. So wie sie in den Zeiten ihrer höchsten Blüte gewesen ist, muss sie sein, wenn sie ihren Beruf erfüllen soll. Die Berechtigung und Notwendigkeit der Kunst geht aus ihrer Existenz hervor. Da sie ist, ist sie nichts Zufälliges und Überflüssiges im Leben, sondern etwas Notwendiges wie Nahrung und Kleidung, Wohnung und Fortpflanzung.

Die Gesetze der Kunst ergeben sich also aus ihrem Wesen. Es kommt einfach darauf an, dieses zu erkennen, d. h. das Wichtige und Entscheidende in jeder künstlerischen Thätigkeit richtig herauszufinden, und man hat gleichzeitig auch die Gesetze ihres Schaffens gewonnen. Jede Kunst ist gut, die dem entwickelungsgeschichtlich gewordenen Wesen der Kunst, d. h. dem ästhetischen Gattungsinstinkt des Menschen entspricht, jede Kunst ist schlecht, die nicht mit ihm übereinstimmt. Oder mit anderen Worten: Jede Kunst ist gut, die der Gattung nützt, jede Kunst schlecht,

die ihr schadet. Die Aufgabe der Kunstlehre ist also einfach die Ermittelung und Erklärung dieses Gattungsinstinkts. Alles andere ergiebt sich daraus von selbst.

Die grosse Schwierigkeit, die sich dem entgegenstellt, ist nun aber die, dass die Kunst scheinbar gar nichts Einheitliches ist, dass wir verschiedene Künste, verschiedene Kunstrichtungen haben, dass die Kunst sich je nach den Völkern, Stämmen und Individuen, die sie ausgeübt haben, abgewandelt hat und deshalb zahlreiche verschiedene Gesichter zeigt. Es muss also der Nachweis geführt werden, dass diese Verschiedenheit nur eine unwesentliche ist, dass sie sich nur auf Äusserlichkeiten bezieht, dass alle Künste und Kunstrichtungen in ihrem Kern doch miteinander übereinstimmen. In der That beweist ja die Verschiedenheit an sich noch nicht, dass die Ermittelung von etwas Gemeinsamem unmöglich wäre. Denn solche Verschiedenheiten und Unsicherheiten des empirischen Beweismaterials finden wir in allen Wissenschaften, die sich auf den Menschen beziehen, auch in solchen, die sich normativen Charakter zusprechen.

Wenn der Anatom von Gesetzen des menschlichen Körperbaus spricht, so meint er damit nicht, dass alle menschlichen Körper in allen Einzelheiten genau miteinander übereinstimmen, sondern dass sie trotz aller Verschiedenheiten doch genug gemeinsame Kennzeichen haben, um derselben Art zugerechnet werden zu können. Wenn der Mediziner Normen der Prophylaxe und Therapie aufstellt, so meint er damit nicht, dass jeder Körper auf jede Ansteckung in derselben Weise reagiere, der Wirkung jeder Arznei in gleicher Weise zugänglich sei, sondern dass alle Menschen in gewissen Grenzen einander ähnlich genug seien, um die Aufstellung allgemeiner Gesetze der Krankheitsvorsorge und Heilung möglich zu machen. Wenn der Pädagog eine Wissenschaft der Erziehung ausbildet, so weiss er sehr wohl, dass in der Praxis individualisiert werden muss. Das hindert ihn aber nicht, aus dem Wesen der menschlichen Seele heraus, so wie er sie empirisch erforscht hat, gewisse Gesetze zu entwickeln, die deshalb gültig sind, weil sie sich noch immer bewährt haben. Ausnahmen bestätigen natürlich die Regel. Es giebt keine Wissenschaft vom Menschen, die nicht mit solchen Ausnahmen, mit einem gewissen Schwanken des Beweismaterials zu rechnen hätte, und dennoch gehen sie alle von einer verhältnismässigen Einheitlichkeit im geistigen und körperlichen Wesen des Menschen aus. Eine Psychologie wäre einfach un-

möglich, wenn nicht die Seelen aller Menschen in vielen und wichtigen Dingen miteinander übereinstimmten. Und ebenso wie es Unsinn wäre, für jeden Menschen eine besondere Psychologie zu schreiben, wäre es auch Unsinn, die Gesetze der Kunst für jeden Menschen besonders zu bestimmen.

Der Einwand, den man gewöhnlich gegen die normative Ästhetik macht, dass verschiedene Menschen in Dingen der Kunst ganz verschieden empfinden, ist also unhaltbar. Die Ästhetik steht in dieser Beziehung nicht ungünstiger da als alle anderen Wissenschaften vom Menschen. Wenn diese sich nicht mit der einfachen Beschreibung begnügen, sondern weitergehen und aus der Beschaffenheit der Thatsachen ein Soll, d. h. ein Gesetz des Handelns, Denkens und Fühlens entwickeln, so liegt kein Grund vor, der Ästhetik diesen normativen Charakter abzusprechen. Dass der „Geschmack" gerade in Dingen der Kunst sehr verschieden ist, wird dadurch in keiner Weise berührt. Denn trotzdem kann die Möglichkeit bestehen, dass darüber hinaus etwas Gemeinsames vorhanden ist, was sich bei jeder guten Kunst nachweisen lässt, was eben den künstlerischen Gattungsinstinkt des Menschen repräsentiert. Dieses gilt es eben zu finden. *Die Aufgabe der wissenschaftlichen Ästhetik ist danach genauer gesagt die, durch psychologische Analyse des künstlerischen Geniessens und Schaffens und durch vorurteilslose Benutzung aller uns bekannten Thatsachen des künstlerischen Lebens den ästhetischen Gattungsinstinkt des Menschen, das Allgemeinmenschliche an jeder künstlerischen Thätigkeit zu ermitteln.*

Man darf diese Aufgabe nicht mit dem Anspruch der früheren Ästhetik verwechseln, der Kunst bestimmte Formen oder einen bestimmten Inhalt als ein für allemal „schön" vorzuschreiben. Vielmehr handelt es sich dabei darum, das Dauernde der Kunst von dem Vergänglichen und Wechselnden zu scheiden, das nachzuweisen, was sich in der Geschichte der Kunst durch die verschiedenen Formen und den verschiedenen Inhalt hindurch als ewig, als allgemeingültig durchgesetzt hat. Ich will diesen Unterschied an ein paar Beispielen erklären.

Die ältere Ästhetik sagte: Die Baukunst soll ihre Werke im Verhältnis des goldenen Schnitts oder nach dem Prinzip des gleichseitigen Dreiecks oder ich weiss nicht nach was für einem formalen Prinzip teilen. Die neuere dagegen sagt: Sie soll das

Bauwerk als organisches Ganzes empfinden, die tote Materie durch die Kunstform beleben, in dem Beschauer die Illusion der organischen Kraft erzeugen. Die ältere Ästhetik sagte: Die Malerei soll das menschlich Bedeutende, die religiösen Ideale, die grossen und interessanten Ereignisse der Weltgeschichte darstellen. Die neuere sagt: Sie soll das Leben und die Natur, einerlei ob vergangen oder gegenwärtig, ob wichtig oder unwichtig, ob erhaben oder niedrig, so darstellen, dass der Eindruck des Lebens, der Wirklichkeit entsteht. Die ältere Ästhetik sagte: Die Musik soll bestimmte an sich schöne Harmonien, an sich schöne Rhythmen in dieser oder jener an sich schönen Zusammenstellung anwenden. Die neuere sagt: Sie soll durch Rhythmus und Harmonie Gefühle und Stimmungen ausdrücken.

In allen diesen Fällen schrieb also die ältere Ästhetik der Kunst einen bestimmten Inhalt oder eine bestimmte Form vor, in der Meinung, dass eben in diesem Inhalt oder in dieser Form „das Schöne" bestehe, während die neuere Ästhetik nur verlangt, dass Form und Inhalt in einem bestimmten Verhältnis zu einander und zum Menschen, zu seinem Gefühl, seiner Auffassung von der Natur und vom Leben stehen sollen. Man wird zugeben, dass jenes falsch, dieses dagegen richtig sein kann.

Dieser Gegensatz hat auf die theoretische Formulierung der Gesetze einen grossen Einfluss gehabt. Die ältere Ästhetik war entweder Form- oder Inhaltsästhetik. Im ersten Falle legte sie den Schwerpunkt auf die Form, im letzten auf den Inhalt. Beides war gleich falsch. Der Fehler entstand eben dadurch, dass man bei der Ermittelung der Gesetze nicht vorsichtig genug verfuhr. Man liess als Gesetze gelten, was nur äusserliche Regeln waren, konventionelle Rezepte, die für bestimmte Zeiten und bestimmte Völker Gültigkeit hatten, für andere Zeiten und andere Völker dagegen nicht. Wenn in einer bestimmten Zeit, unter bestimmten Kulturbedingungen die Kunst einen bestimmten Inhalt haben, bestimmte inhaltliche Kategorien bevorzugen muss, so gilt das natürlich nicht für andere Zeiten, in denen andere Kulturbedingungen herrschen. Und wenn sich in einer bestimmten Zeit unter bestimmten Verhältnissen bestimmte Formen ausbilden müssen, so gelten diese Formen natürlich nur für diese Zeit, nicht für alle anderen.

Wenn man in der Kunst von Gesetzen sprechen will, so kann man damit natürlich nur solche Regeln meinen, die zu allen Zeiten und bei allen Völkern gegolten haben, d. h. den durchgehenden

ästhetischen Bedürfnissen aller Menschen, mit einem Wort dem ästhetischen Gattungsinstinkt entsprechen. Das ästhetische Bedürfnis der Menschen ist nun aber etwas Psychisches, es kann sich folglich bei der Bestimmung der künstlerischen Gesetze nur um die Art handeln, wie der Inhalt und die Form psychisch aufgenommen und verarbeitet werden. Die Ästhetik dreht sich deshalb jetzt vorwiegend um die Ermittelung des psychischen Vorgangs, den wir Kunstanschauung nennen. Mag man diesen nun als „Einfühlung“ oder „Assoziation“, als „Resonanz“ oder „innere Nachahmung“, als „ästhetischen Schein“ oder „Symbol“, als „künstlerische Illusion“ oder „bewusste Selbsttäuschung“ auffassen, immer handelt es sich um etwas rein Psychisches, Subjektives, um einen Bewusstseinsvorgang, der ermittelt werden muss, wenn man die Gesetze der Kunst erkennen will. Dieser Bewusstseinsvorgang, der unmittelbar durch die Wahrnehmung des Kunstwerks veranlasst wird, ist nach der allgemeinen Auffassung die Form, in der sich der Kunstgenuss vollzieht. Und die objektiven Eigenschaften des Kunstwerks, die den Menschen zu ihm anregen, sind es, die man als das Kunstschöne bezeichnet.

Auffallend ist dabei nur, dass die herrschende Ästhetik, obwohl sie der Form- und Inhaltsästhetik gegenüber immer ganz richtig die psychische Seite betont, doch bisher eigentlich nie dazu gekommen ist, diesen Gedanken konsequent durchzuführen und das Schöne, indem sie es ganz vom Inhalt und der Form loslöste, lediglich auf diesen psychischen Vorgang zu gründen. Die Illusionstheorie ist die erste ästhetische Theorie, die diese Konsequenz zieht, den fruchtbaren Gedanken der psychologischen Analyse konsequent weiterdenkt und dadurch zu dem Resultat kommt, dass eben dieser psychische Vorgang selbst als unmittelbare Ursache der ästhetischen Lust aufzufassen ist.

Natürlich muss sie zu diesem Zwecke nachweisen, dass dieser psychische Vorgang bei allen Menschen derselbe ist. Das könnte im ersten Augenblick, angesichts der Verschiedenheit des Geschmackes und der vielen im Laufe der Zeit aufgetauchten Kunstrichtungen, unmöglich erscheinen. Es ist aber dennoch, wie sich nachweisen lässt, sehr wohl möglich. Man muss sich dabei nur klar machen, dass die Voraussetzung dieses psychischen Vorgangs ja nicht ein so und so beschaffener Inhalt und auch nicht eine so und so beschaffene Form ist, sondern ein bestimmtes Verhältnis zwischen der Form und dem Inhalt einerseits und gewissen im

Bewusstsein des Geniessenden vorhandenen Vorstellungen andererseits. Ein Klassizist und ein Naturalist geniessen die Kunst keineswegs in verschiedener Weise, sondern sie bringen nur zum Kunstgenuss einen verschiedenen Bewusstseinsinhalt hinzu, indem der eine diese, der andere jene Vorstellung von der Natur hat. Und indem nun jeder von ihnen vom Kunstwerk verlangt, dass es seinen Vorstellungen von der Natur entspreche, ergiebt sich, dass die Kunstwerke, die sie beide schön finden, eine verschiedene Form und einen verschiedenen Inhalt haben müssen. Das beweist aber natürlich nicht, dass der psychische Vorgang, der sich in ihnen während der Anschauung des Kunstwerks vollzieht, ein verschiedener ist. Bei zwei Verhältnissen können die Glieder ganz gut verschieden sein, ohne dass darum das Verhältnis selbst verschieden zu sein braucht.

Deshalb ist aber gerade dieses Verhältnis, das natürlich nur psychologisch gefasst werden kann, für die Ästhetik das ausschlaggebende. Es kommt gar nicht darauf an, dass ein Kunstwerk bestimmte Formen oder auch einen bestimmten Inhalt habe, sondern lediglich darauf, dass seine Form und sein Inhalt in einem bestimmten Verhältnis zu dem Bewusstseinsinhalt des Geniessenden stehe. Dieses Verhältnis muss derart sein, dass der spezifisch ästhetische Vorgang, d. h. die spezifisch ästhetische Lust erzeugt wird.

Nur unter dieser Voraussetzung erklärt sich auch die grosse Verschiedenheit der Kunstformen und des Kunstinhalts in verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern. Es scheint ja fast unmöglich, den Stil der ägyptischen Skulptur und der Barockplastik, der byzantinischen Mosaikmalerei und der holländischen Tafelmalerei, des japanischen Holzschnitts und des altdeutschen Kupferstichs auf ein und dasselbe ästhetische Prinzip zurückzuführen. Aber bei genauerem Hinsehen bemerkt man sofort, dass diese Verschiedenheit einfach auf der verschiedenen Vorstellung von der Natur beruht, die diese Künstler hatten. Die Ägypter fassten eben die Natur anders auf, hielten andere Dinge in ihr für wichtig als Bernini, und die Byzantiner hatten eine andere Vorstellung vom menschlichen Körper als die Holländer, die Japaner eine andere als die Deutschen des sechzehnten Jahrhunderts. Daraus geht aber nicht hervor, dass sie die Kunst in verschiedener Weise genossen, sondern nur, dass sie, um sie geniessen zu können, die Formen auf eine verschiedene Vorstellung von der Natur berechnen

mussten. Ihre Naturauffassung war zwar eine verschiedene, darum konnte aber ihr Verhältnis zu dieser Naturauffassung doch dasselbe sein. Sie konnten sich alle in gleicher Weise bemühen, die Natur, wie sie sie im Kopfe hatten, darzustellen, den Eindruck des Lebens, wie sie es auffassten, zu erzeugen.

Ich glaube nicht, dass diese Auffassung sehr kompliziert ist, ich habe sogar die Überzeugung, dass schon mancher im stillen ähnliche Reflexionen angestellt hat. Jedenfalls sind sie bisher in der Ästhetik nicht mit der genügenden Schärfe hervorgetreten, da man immer wieder, trotz aller psychologischen Analyse, die Schönheit des Kunstwerks von einer gewissen Qualität des Inhalts und der Form abhängig gemacht hat. Es kommt also darauf an, nachzuweisen, dass Form und Inhalt der Kunst von jeher gewechselt haben, dass aber ihr Verhältnis zum Bewusstseinsinhalt der Menschen immer dasselbe geblieben ist, dass jede naive und wirklich gute Kunst diejenige Einwirkung auf das Vorstellungs- und Gefühlsvermögen der Menschen angestrebt hat, die mit dem Wort Illusion ausgedrückt wird.

Gelingt dieser Nachweis, so ist damit zugleich das Allgemeinmenschliche der Kunst, d. h. der ästhetische Gattungstrieb nachgewiesen. Denn in diesem Verhältnis des Inhalts und der Kunst zum Vorstellungsleben der Menschen spricht sich eben das Gesetzliche alles künstlerischen Schaffens und Geniessens aus. Wenn alle Kunst, insbesondere die der klassischen Perioden, dasjenige Verhältnis zur Natur und zum Leben, d. h. natürlich zu den Vorstellungen der Menschen von der Natur und vom Leben gehabt hat, durch das Illusion erregt wird, so ist dieses Verhältnis eben normativ. Das heisst jede Kunst muss, wenn sie gut sein, dem Wohl der Gattung dienen will, nach Illusion streben.

Weiter als bis zur Ermittelung dieses Gesetzes braucht die Ästhetik nicht zu kommen. Es wird sich sogar herausstellen, dass sie nicht weiter kommen kann. Insbesondere werde ich zeigen, dass es ganz unmöglich ist, äussere Anhaltspunkte zu geben, nach denen beurteilt werden kann, ob ein einzelnes Kunstwerk gut ist oder nicht. Dies wird vielleicht manchem eine Enttäuschung bereiten, der von der Ästhetik Rezepte erwartet, wonach jedermann entscheiden könne, was in der Kunst schön und hässlich sei. Die Illusionsästhetik ist nicht in der Lage, diese Rezepte zu bieten, da sie ja das ästhetische Urteil im einzelnen Falle ganz von dem Bewusstseinsinhalt abhängig macht, in den sich das Kunstwerk ein-

gliedert. Stimmt dieser mit dem des Künstlers überein, entspricht die Naturauffassung des Kunstwerks überhaupt der durchgehenden Naturauffassung einer bestimmten Zeit, so kommt die Schönheit des Kunstwerkes zum Bewusstsein. Entspricht er ihr nicht, d. h. ist er falsch oder lückenhaft, so ist alles umsonst, so wird kein Genuss zu stande kommen. Die Fähigkeit, Kunstwerke richtig zu geniessen oder zu beurteilen, ist also nach wie vor ein persönliches Können, eine persönliche Kraft, die man entweder hat oder nicht hat, die man aber durch Worte und Begriffe und Regeln niemals gewinnen kann.

Was so viele Kreise, besonders der Kunsthistoriker und Künstler, bisher gegen die Ästhetik eingenommen hat, ist, dass diese sich mit einer eigentümlichen Verbohrtheit der angedeuteten Erkenntnis verschliessen zu können glaubte. In dem müssigen Streben, objektiv genau zu formulierende Kennzeichen für das Kunstschöne zu finden, vergass sie, dass der künstlerische Genuss etwas ganz Subjektives ist. Immer klammerte sie sich an den Inhalt oder die äusseren zähl- und messbaren Formen, also an das mit dem Verstande zu erfassende logisch genau erkennbare Was und Wie der Darstellung und glaubte, das Geheimnis der Sphinx damit lösen zu können.

So kam sie denn zur Aufstellung von Gesetzen, die gar keine Gesetze, sondern nur der Ausdruck einer persönlichen Liebhaberei oder besten Falls Rezepte von beschränkter zeitlicher und nationaler Gültigkeit waren. So giebt es bis auf diesen Tag Ästhetiker, die der Meinung sind, die Kunst habe „das Schöne" darzustellen, ohne sich klar zu machen, dass das Schöne in der Natur und in der Kunst zwei ganz verschiedene Dinge sind und dass man in verschiedenen Zeiten ganz verschiedene Dinge für schön gehalten hat. So giebt es bis auf diesen Tag Ästhetiker, die von Formen, Verhältnissen, Farben u. s. w. träumen, die an sich schön seien, wobei sie sich nicht klar machen, dass alle Formen im höheren Sinne nur schön sind in Bezug auf etwas, was sie bedeuten. Und wenn nun die moderne Kritik kommt und ihnen zeigt, dass das alles unhaltbar ist, weil der Vorstellungsinhalt fortwährend wechselt, so schliessen sie daraus, man wolle überhaupt keine Gesetze des künstlerischen Schaffens gelten lassen!

Der Einwand also, der immer wieder gegen die normative Ästhetik erhoben wird, dass die Kunst in fortwährendem Flusse begriffen sei, immerwährend eine andere werde, dass jedes neu auf-

tauchende Genie die bestehenden Regeln doch nur umwerfe, beweist durchaus nicht gegen die Möglichkeit normativer Feststellungen auf diesem Gebiete, sondern nur für die Notwendigkeit grösster Vorsicht bei ihrer Ermittelung.

Wenn Lessing die dramatischen Einheiten der Franzosen verwarf, bewies er damit etwa, dass es überhaupt keine Gesetze in der dramatischen Poesie gebe? Nein, er bewies nur, dass die dramatischen Einheiten der Franzosen keine solchen seien. Sie waren eben nur Rezepte, die dem Geschmack einer bestimmten national und zeitlich begrenzten Gruppe von Dichtern entsprachen, also natürlich für alle anderen Menschen keine bindende Kraft hatten. Wenn Brunelleschi und Donatello die gotischen Formen der Architektur und Plastik aufgaben und in einem neuen auf älteren Formen beruhenden Stil bauten, das Leben mit einem neuen und intimeren Naturgefühl darstellten, so bewiesen sie damit nicht, dass es keine Gesetze des Bauens und Bildens gebe, sondern nur, dass die Gesetze der Gotik einseitig seien, dass man auch mit anderen Formen künstlerische Wirkungen erzielen könne. Und wenn diese Formen zum Teil von den hergebrachten stark abwichen, so war das darin begründet, dass die Vorstellungen dieser Künstler und zum grossen Teil auch ihres Publikums von dem architektonisch Möglichen und von der Natur unter dem Einfluss der Antike und eines gesteigerten Naturstudiums andere geworden waren. Ein anderer Vorstellungsinhalt verlangt aber natürlich auch eine andere Kunst.

Die Gesetze, die diese grossen Bahnbrecher der Kunst bei ihrem Auftreten über den Haufen geworfen haben, waren also im Sinne einer wirklich haltbaren normativen Ästhetik gar keine Gesetze, sondern nur Rezepte, die von ihren Vorgängern irrtümlich für allgemeingültig gehalten wurden. Es ist aber der Lauf der Welt, dass jede Kunstrichtung sich von der unmittelbar vorhergehenden durch den Umsturz von Gesetzen unterscheidet, die in Wirklichkeit keine waren, die sich mit Unrecht diesen Titel angemasst hatten. Jüngere Künstler sind fast immer freisinniger als ältere, trauen der Kunst mehr zu, als sie nach den früheren Gesetzen eigentlich hätte leisten können. Dementsprechend sind auch jüngere Ästhetiker fast immer freisinniger und toleranter als ältere. Sie lassen viele Normen nicht mehr gelten, die jenen noch unumstösslich schienen, fassen die Normen durchweg in einem weiteren und beweglicheren Sinne auf.

Man könnte daraus vielleicht den Schluss ziehen, dass es überhaupt überflüssig wäre, ästhetische Normen aufzustellen, da diese ja doch immer wieder umgestossen würden und demgemäss über kurz oder lang ganz verschwinden müssten. Allein wenn das wirklich der Fall wäre, so würde jedenfalls die organische Entwickelung der Wissenschaft nicht eine plötzliche, sondern eine allmähliche Beseitigung der Normen verlangen. Wer aber beweist uns überhaupt, dass diese Beseitigung in infinitum so fortgehen muss? Ist es nicht denkbar, dass die Ästhetik einmal zu einer so weiten und der Entwickelung der Kunst so förderlichen Fassung der Normen kommen werde, dass man sagen kann, sie könne nun in dieser Richtung nicht mehr weiter gehen? Natürlich ist das doch das Ziel, das jeder Forscher im Auge haben muss, der nicht geradezu von der Überzeugung durchdrungen ist, dass seine Wissenschaft nur Ermittelung von Einzelthatsachen ist, oder dass sie schon die höchste Stufe erreicht hat, die sie überhaupt erreichen kann.

Nach meiner Überzeugung stellt die Illusionsästhetik diejenige Stufe in der Entwickelung der Ästhetik dar, die der Kunst die denkbar grösste Freiheit der Bewegung gestattet und gleichzeitig doch die Mittel an die Hand giebt, ihre Ausschreitungen als solche zu erkennen. Denn es handelt sich bei ihr durchaus nicht um das Oktroyieren von Gesetzen, die ihrem Wesen widersprechen, sondern um Ermittelung der Gesetze, die in ihrem Wesen begründet sind. Es kommt ihr durchaus nicht darauf an, zu dekretieren: so soll die Kunst sein, sondern einfach festzustellen, so ist sie. Sie ist aber so nicht seit gestern oder heute, sondern seit Jahrtausenden, d. h. seitdem sie überhaupt zu ihrer vollen Entwickelung gelangt ist. Es gilt die Erscheinungen des künstlerischen Lebens zu beobachten, zu beschreiben, zu erklären und daraus zu schliessen: so hat sich die Kunst einmal entwickelt, dies hat sie in ihren Blütezeiten angestrebt, folglich wird es wohl zu ihrem Wesen gehören, dass sie dies und nichts anderes anstrebt.

Dadurch, dass die frühere Ästhetik den Schwerpunkt der Kunst entweder im Inhalt oder in der Form sehen zu müssen glaubte, wurde sie auch dazu verführt, das Kunstschöne fortwährend mit dem Naturschönen, dem ethisch Wertvollen und dem sinnlich Reizenden zu vermengen. Seitdem Kant zum erstenmal einen genialen Versuch gemacht hat, zwischen diesen Gebieten eine scharfe Grenze zu ziehen, ist unsere Ästhetik, zum Teil unter dem Einfluss der katholischen Romantik, immer wieder von diesem richtigen Wege

abgekommen und hat den Begründer der modernen Ästhetik an Schärfe der Distinktionen nicht nur nicht überholt, sondern ist sogar weit hinter ihm zurückgeblieben.

Was zunächst die Verwechslung des Kunstschönen mit dem Naturschönen betrifft, so kann es für einen, der die Shakespearesche Poesie und die niederländische Malerei kennt, kein Zweifel sein, dass es sich dabei um zwei ganz verschiedene Dinge handelt, dass die Kunst nicht nur das Schöne, sondern auch das Hässliche darstellen darf.

Das Verhältnis des Kunstschönen zum ethisch Wertvollen wird uns später ausführlich beschäftigen. Hier genügt es, darauf hinzuweisen, dass es ganze Kunstgattungen giebt, die in Bezug auf das Ethische vollkommen indifferent sind, wie z. B. die Blumen-, Landschafts-, Architektur- und Tiermalerei und das Ornament, um von der Architektur und Musik ganz zu schweigen. Man konnte also zu einer Identifikation oder teilweisen Vermengung des künstlerisch Schönen mit dem ethisch Wertvollen nur gelangen, indem man entweder diese Kunstgattungen ganz unberücksichtigt liess oder den Begriff des Ethischen so „umbog“, dass unter der Hand das Geistige oder reinmenschlich Gefühlsmässige daraus wurde, wobei man sich freilich nicht klar machte, dass damit aus dem Ethischen unversehens das Ästhetische geworden war. Natürlich wird das richtige Verhältnis auch in Zukunft nicht allgemein verstanden werden. Denn der Appell an das „in der Brust jedes Menschen lebendige ethische Gefühl“, wenn er nur mit der nötigen pharisäischen Selbstzufriedenheit vorgebracht wird, hat auf dumme aber gute Menschen, die nicht klar zu denken gelernt haben, noch immer seine Wirkung ausgeübt.

Auch das sinnlich Reizende wird von vielen Ästhetikern noch immer in grösster Harmlosigkeit mit dem ästhetisch Schönen verwechselt. Es giebt Ästhetiker, die allen Ernstes behaupten, das Trinken eines Glases frischer Milch und das Streicheln einer weichen Frauenhand könnten ästhetische Gefühle erregen; wobei nur unklar bleibt, wo sie nach unten hin die Grenze ziehen wollen, die das Ästhetische vom Sinnlichen scheidet. Denn wenn man derartige rein sinnliche Genüsse als ästhetische Handlungen ausgeben will, so ist nicht recht einzusehen, warum man dann nicht auch das Stillen des Hungers und Durstes und die Befriedigung des Geschlechtstriebes zu den ästhetischen Handlungen rechnen soll. Die Ästhetik ist doch schliesslich kein Aalkasten, in dem

jeder Gelehrte seine „verworrenen“ Vorstellungen so durcheinanderschwimmen lassen darf, dass niemand sie fassen kann. Und dann wundert man sich noch darüber, dass einige Anhänger Nietzsches das ästhetische Gefühl mit dankenswerter Deutlichkeit für einen versteckten Unterleibskitzel erklären!

Ganz besonders merkwürdig ist es, dass die moderne Ästhetik bis auf diesen Tag nicht einig darüber ist, ob sie das ästhetische Problem als ein psychologisches oder als ein physiologisches fassen soll. Mit der grössten Naivität spricht man von einer „Physiologie der Kunst“, als ob längst erwiesen wäre, durch welche physiologischen Vorgänge des Gehirns unsere Gedanken und Gefühle erzeugt würden. Mit der grössten Unbefangenheit identifiziert man das Gefühl für die Schönheit mit der Annehmlichkeit gewisser Muskelbewegungen des Auges oder auch des übrigen Körpers, indem man meint, ästhetischer Genuss und leichte angenehme Thätigkeit der Sinne seien ein und dasselbe.

Natürlich kann davon nicht die Rede sein. Das ästhetische Lustgefühl ist vielmehr ein rein psychisches Erlebnis, das auch durch rein psychische Vorgänge erzeugt wird. Wir dürfen dabei allerdings physische Begleiterscheinungen voraussetzen, aber diese sind in das Centralorgan selbst zu verlegen, nicht in irgend einen Sinn, sei es den Gesichts-, sei es den Gehörssinn. Die Muskelbewegung unseres Auges und die Erschütterung unseres Trommelfells hat mit dem ästhetischen Genuss nicht mehr zu schaffen wie mit der ersten besten wissenschaftlichen Erkenntnis oder der ersten besten Wahrnehmung im Leben, die uns erschüttert und aufregt. Wir haben auch wahrhaftig noch genug mit der Analyse des rein Psychischen zu thun, als dass wir uns mit Erfolg auf ein Gebiet wagen könnten, das für die Ästhetik als Feld der Forschung noch lange nicht genügend vorbereitet ist. Den Traum einer „physiologischen Ästhetik“, von der sich immer von Zeit zu Zeit ein fortschrittlicher Ästhetiker die grössten Erfolge verspricht, wollen wir ruhig andere träumen lassen.

Diese fortwährende Hineinmengung von Dingen, um die es sich gar nicht handelt, sind für die Ästhetik von jeher verhängnisvoll gewesen. Dadurch vor allem ist die Wissenschaft daran verhindert worden, den richtigen Ansatz zu einer reinlichen Scheidung des Ästhetischen von allem übrigen, den Kant und Schiller gemacht hatten, im streng psychologischen Sinne weiterzubilden. Statt die metaphysischen und transzendentalen Voraussetzungen, von denen

Kant nach dem Zusammenhang seines ganzen Systems in der Ästhetik nicht absehen konnte, auszuscheiden und sich ganz auf die empirisch-psychologische Ermittelung des Thatsächlichen zu konzentrieren, ist man immer wieder in die Irrtümer verfallen, die aus ihnen hervorgegangen waren, und deren Grundlagen man doch gar nicht mehr anerkannte.

Natürlich war es auf diese Weise unmöglich, die Kunst aus sich selbst heraus, d. h. als etwas für sich Bestehendes zu begreifen. Immer wieder glaubte man sie mit ethischen Massstäben messen und danach in ihrer Entwickelung einschränken zu müssen. Immer wieder schrieb man ihr bestimmte sinnlich angenehme Formen als die einzig möglichen, einzig und allein „schönen" vor und hinderte sie dadurch an einer Entwickelung, die nun einmal mit Naturnotwendigkeit erfolgen musste.

Aber der Ruf nach Emanzipation der Kunst von allem, was nichts mit ihr zu thun hat, ist nachgerade so dringend geworden, dass die Ästhetik sich ihm nicht länger verschliessen kann. Immer lauter und vernehmlicher fordern die Künstler, dass man sich daran gewöhne, sie aus ihren eigenen Bedingungen heraus zu verstehen. Dass man aufhöre, ihr Wesen in einer ihr fremden Tendenz zu erblicken, ihr nicht mehr die Aufgabe zuweise, die Menschen im Sinne irgend einer mehr oder weniger beschränkten Weltanschauung besser zu machen. Die Kunst will nicht länger als Vehikel ethischer, religiöser oder sozialer Ideale aufgefasst werden, die ja an sich sehr gut und schön sind, nur auf einem ganz anderen Blatte stehen. Vollkommen schroff und unversöhnlich stehen sich in dieser Beziehung Kunst und Unkunst gegenüber. Die Verhandlungen über die Lex Heinze, die Moralpredigten eines Tolstoj und Ruskin, die ja selbst in Deutschland von vielen Leuten ernst genommen werden, haben uns wieder darüber belehrt, dass der Kampf noch nicht zu Ende ist, ja dass die meisten Menschen den ungeheuren Gegensatz gar nicht verstehen, der zwischen einer Ästhetik besteht, die nichts als verkappte Ethik ist und einer solchen, die mit liebevoller Nachempfindung das, was wirklich künstlerisch an der Kunst ist, zu verstehen sucht. Dieses Verständnis ist aber, wie ich glaube, nur möglich, wenn man endlich einmal Ernst macht mit der Forderung, die Kunst vor allen Dingen aus sich selbst heraus zu begreifen. Alles was von Künstlern in den letzten Jahren über Kunst geschrieben worden ist, und ein grosser Teil dessen, was verständige Kritiker,

Kunsthistoriker und Litterarhistoriker neuerdings darüber geschrieben haben, läuft im Grunde darauf hinaus, dass die Kunst vom Inhalt und von der Form emanzipiert, ganz auf sich selbst gestellt werden müsse.

Diesen von den verschiedensten Seiten erhobenen Forderungen will die Illusionstheorie den wissenschaftlichen Rückhalt, die empirische Grundlage bieten. Denn sie ist thatsächlich die einzige Theorie, die die Loslösung der Kunst sowohl vom Inhalt wie von der Form konsequent durchführt. Indem sie das Wesen der Kunst lediglich in dem psychischen Vorgang der Illusion erkennt und nachweist, dass diese Illusion den Kern des Kunstgenusses ausmacht, kommt sie dazu, die in der Praxis schon längst erfolgte Emanzipation der Kunst von den übrigen Gebieten des geistigen Lebens auch wissenschaftlich zu rechtfertigen. Alle die dunkeln und unklaren Vorstellungen von einem „Reinkünstlerischen“, im Gegensatz zum „Populärkünstlerischen“, einer „Kunst für die Kunst“, einer „Kunst im Lichte der Kunst“, einem „Problem der Form“, und wie die neuerdings aufgetauchten Schlagworte alle heissen, laufen nach meiner Überzeugung auf nichts anderes hinaus, als was wir unter künstlerischer Illusion verstehen. Alle Gesetze, die man der Kunst früher diktierte, wie: du sollst das Schöne oder das Typische, das Vollkommene darstellen, du sollst die oder die Verhältnisse anwenden, das und das aus der Natur herausgreifen, werden nach der Illusionsästhetik durch die eine Forderung ersetzt: du sollst auf Grund der einmal vorhandenen oder in dir lebendigen Vorstellungen von der Natur und dem menschlichen Wesen Illusion erzeugen.

Diese Illusion aber ist nicht, wie die meisten Menschen und leider auch viele Ästhetiker glauben, eine *wirkliche* Täuschung, sondern ein ästhetisches Spiel, eine „bewusste Selbsttäuschung“, eine „versuchte Verschmelzung“ oder eine „durchschaute Verwechslung“, alles Ausdrücke, die nur dazu dienen sollen, den psychischen Vorgang, auf den alles ankommt, nach seiner besonderen Art im Unterschied von allen anderen geistigen Thätigkeiten zu charakterisieren.

Ich wage zu behaupten, dass diese Theorie mit einem Schlage alle Schwierigkeiten hebt, mit denen die Ästhetik bisher noch zu kämpfen hatte. Ja ich gehe sogar weiter und behaupte, dass sie richtig angewendet auch für unsere Kunst vom grössten Nutzen sein muss. Unversöhnlich stehen sich bis auf diesen Tag alte und

neue Richtungen gegenüber. Zwar behauptet alle Augenblicke einmal irgend jemand, der Kampf zwischen beiden sei längst entschieden, die moderne Kunst sei auf allen Punkten Siegerin geblieben. Leider will es dazu nicht recht stimmen, dass Zeitschriften, die sich die Pflege der modernen Kunst zum Ziel gesetzt haben, nach wenigen Jahren des Bestehens elendiglich zu Grunde gehen, dass in jeder Stadt, wo die modernen Bestrebungen Fuss fassen, der Kampf wieder neu durchgefochten werden muss, dass ein junger Künstler nach dem anderen aus Mangel an Beschäftigung zu Grunde geht. Die vielgerühmte Einheit des Urteils über die moderne Kunst, die aus dem panegyrischen Ton unserer kritischen Zeitschriften hervorzugehen scheint, besteht thatsächlich nur in einem kleinen Kreise meist eng miteinander verbundener Künstler und Kritiker. Grosse Kreise des Volkes, auch der oberen Zehntausend, stehen den modernen Bestrebungen, wenn sie es auch nicht öffentlich sagen, durchaus ablehnend gegenüber. Heftig wogt der Kampf zwischen den beiden Parteien hin und her, dringender als je erhebt sich der Ruf nach theoretischer Begründung des bisher nur praktisch Angestrebten.

Es lässt sich in der That nicht verkennen, dass in weiten Kreisen ein Bedürfnis nach einer wissenschaftlichen Begründung der Kunstlehre besteht, die die Mittel an die Hand giebt, die gesunden modernen Bestrebungen von den ungesunden zu scheiden. Man sehnt sich nach einem festen Halt in dem Strudel der hin- und herwogenden Meinungen, man verlangt festen Boden unter den Füssen, um selbst beurteilen zu können, welche von den sich bekämpfenden Richtungen der Gegenwart Aussicht auf Dauer und Bestand haben, welche der erste beste Sturm hinwegfegen wird.

Alles das kann nur eine Ästhetik bieten, die das Wesen der Kunst richtig ermittelt und den ästhetischen Gattungsinstinkt des Menschen, losgelöst von allem, was nicht dazu gehört, klar herausgestellt hat. Ist dieser Gattungsinstinkt, wie ich glaube, wirklich mit dem Bedürfnis nach Illusion identisch, so liegt es auf der Hand, dass auch die Aufgabe der Kunst darin besteht, Illusion zu erzeugen. Wenn wahrhaft gute Kunst von jeher starke Illusion erzeugt hat und alle naiven Künstler von jeher nach Erzeugung von Illusion gestrebt haben, so gehört es eben zum Wesen der Kunst, dass sie Illusion erzeugen muss. Dann aber ist jede Kunst gut, die in ihrer Art eine starke Illusion erreicht, jede schlecht, die das nicht thut oder gar nicht einmal thun will. Ob sie von den Zeit-

genossen gebilligt oder nicht gebilligt, in den Himmel erhoben oder in die Hölle verdammt wird, ist dabei ganz gleichgültig. Denn Zeitgenossen haben sich schon oft geirrt und manche Kunst ist spurlos von der Erde verschwunden, die von den gefälligen Zeitgenossen mit vollen Backen gepriesen worden war.

Man sage nicht, es sei unmöglich, einen solchen festen Boden für das Urteil zu gewinnen. Denn schon die Formen, unter denen sich unser Kunstleben vollzieht, beweisen bei aller Verschiedenheit des Geschmacks, dass es einen Massstab für die Güte einer Arbeit geben muss. Gewiss schwankt das Urteil über viele Richtungen der modernen Kunst noch hin und her. Gewiss ist auch den Richtungen der Vergangenheit gegenüber der Geschmack wechselnd. Aber über zahlreiche Richtungen, zahlreiche Künstler hat sich das Urteil längst geklärt. Eine Menge Urteile besonders über die ältere Kunst werden heutzutage von der Mehrzahl der Kenner wie der Laien durchaus nicht als subjektive, sondern als allgemeingültige angesehen. Mit grösster Sicherheit unterscheiden wir einen höheren und niederen Grad der ästhetischen Bildung, sprechen wir von der Notwendigkeit künstlerischer Erziehung, verlangen wir Zeichenunterricht und Gesangsunterricht in den Schulen, billigen wir die Anlage von Museen, die Förderung von Kunstakademien, Konservatorien, Meisterateliers und Privatkunstschulen.

Alles das beweist, dass wir die Berechtigung und Notwendigkeit der Lehre unumwunden anerkennen. Wo aber ein Lehren und Lernen, da ist auch ein Können und Nichtkönnen, ein Besser- und Schlechterkönnen. Wo aber dieses ist, da ist auch ein Schön und Hässlich, ein bestimmter Massstab, an dem man das Gute und Schlechte messen kann. Dieser Massstab kann nur im Menschen selbst, in dem naiven und unverdorbenen künstlerischen Gattungsinstinkt gesucht werden.

Manche unserer jungen Künstler leugnen das freilich, indem sie behaupten, einen solchen Gattungsinstinkt, ein Allgemeinmenschliches in der Kunst gebe es nicht, das einzig Wahre sei die vollkommene Freiheit des Individuums. Aber wie verträgt es sich mit dieser Anschauung, dass sie ihre Bilder ausstellen und zum Verkauf anbieten, dass sie Konzerte geben, dass sie ihre Poesien drucken lassen? Dass sie höllisch böse sind, wenn das Publikum ihre Bilder nicht kauft, ihre Konzerte nicht besucht, ihre Poesien nicht liest? Weist das nicht alles darauf hin, dass die Kunst nicht Sache des Individuums, sondern der Gattung ist, dass das Indi-

viduum sich dabei den Gesetzen der Gattung zu beugen hat, dass die Kunst eine soziale Macht ist, die ohne eine gewisse Allgemeingültigkeit des ästhetischen Urteils überhaupt nicht möglich wäre?

Natürlich bilde ich mir nicht ein, dass mit dem Nachweis des Illusionsbedürfnisses als der eigentlichen Quelle der Kunst jeder Streit aus der Welt geschafft sei. Verschiedene Urteile werden nach wie vor über die Kunst gefällt werden, denn das Illusionsbedürfnis der Menschen ist ein verschiedenes, und ob eine bestimmte Kunst es befriedigt oder nicht, hängt im einzelnen Falle immer von der Art der Vorstellungen ab, die ein Mensch von der Natur und vom Leben hat. Aber man wird doch in Zukunft, wenn die Illusionstheorie erst einmal als richtig anerkannt ist, wenigstens wissen, worum es sich bei der Kunst und bei dem Urteil über die Kunst handelt. Man wird den Wert eines Kunstwerks nicht mehr in Dingen suchen, in denen er absolut nicht liegen kann, weil sie gar nicht in das Belieben des Künstlers gestellt sind, und man wird ein Kunstwerk nicht mehr deshalb als hässlich bezeichnen, weil es Züge aufweist, die einem selbst vielleicht unsympathisch sind, anderen aber sehr gut gefallen können.

Jede Kunsttheorie ist in ihrer Gültigkeit beschränkt, denn jede ist ein Kind ihrer Zeit oder sollte es wenigstens sein. Die meinige ist der Hauptsache nach in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts entstanden, also gerade in der Zeit, in der die nach meiner Auffassung gesunde realistische Kunst auf dem Höhepunkt ihrer Entwickelung angelangt war. Sie ist deshalb ein theoretischer Niederschlag des Realismus. Zwar verträgt sich das Illusionsprinzip, wie ich schon angedeutet habe, ebensogut mit der idealistischen wie mit der realistischen Richtung. Aber meine persönliche Anschauung von Kunst geht allerdings, entsprechend der Zeit, in der sich mein ästhetisches Urteil gebildet hat, nach der realistischen Seite. Den Ruhm, alle zwei Jahre meine Richtung zu wechseln, muss ich anderen beweglicheren und geschäftigeren Naturen überlassen. Ich habe deshalb auch meine realistische Grundrichtung auf dem Titel dieses Buches ausdrücklich angedeutet, wobei ich freilich betonen muss, dass ich realistisch und naturalistisch sehr genau voneinander unterscheide.

Nun weiss ich ja sehr wohl, dass diese realistische Anschauung von vielen Leuten schon als überwundener Standpunkt angesehen wird. Und ich will es durchaus nicht für unmöglich erklären, dass wir einmal eine Kunst bekommen werden, im Vergleich mit der

Menzel und Boecklin, Lenbach und Uhde, Storm und Fontane, Sudermann und Hauptmann nur Vorläufer und Vorbereiter genannt werden können. Leider weiss ich das aber noch nicht. Nur soviel weiss ich, dass das, was an der neuesten angeblich über diese Künstler hinausgehenden Kunst gross und gesund ist, eben auch das Realistische, d. h. die Kraft der Illusion ist. Alles übrige, Archaismus, Symbolismus, Primitivismus, Gedankenkunst und dekoratives Wesen halte ich für eitel Spielerei und Modetand. Ich habe die Überzeugung, dass es in wenigen Jahren von der Bildfläche verschwinden und einen grossen Katzenjammer zurücklassen wird, denselben Katzenjammer, der sich schon in dem letzten Hefte des Pan in so kläglicher Weise ankündigt.

Die Künstler, die dieser „neuidealistischen" Richtung huldigen, und die Kritiker, die ihnen dabei sekundieren, können natürlich das Prinzip der Illusion nicht anerkennen. Denn es besagt ja, dass die Kunst das Gegenteil von dem wollen soll, was sie von ihr verlangen. Es besagt, dass jede Kunst, die prinzipiell eine Wirkung im Sinne lebendiger und intimer Naturanschauung ablehnt, eben deshalb Verfallskunst ist. Man kann von niemand verlangen, dass er sein eigenes Todesurteil unterschreibt.

Theoretisch könnte ich mir ja auch die Richtigkeit des entgegengesetzten Prinzips vorstellen. Ich könnte mir denken, dass plötzlich einmal ein grosser Künstler, ein gewaltiges Genie auftauchte, das uns zeigte, dass die Kunst gar nicht nach anschaulicher Darstellung der Natur, nach starker Gefühlswirkung zu streben brauchte, sondern im Gegenteil, dass sie die „zarten Sensationen" liebte, oder dass sie — sagen wir einmal — geometrische Flächeneinteilung nach dekorativen Prinzipien oder Aufgeben inhaltlicher Rätsel mit Hilfe symbolischer Linien oder unverständlicher Worte wäre. Nun gut, dann würde ich gewiss der erste sein, meine Theorie aufzugeben und eine andere an ihre Stelle zu setzen. Vorläufig sehe ich dazu aber keinen Grund, weil ein solcher Künstler bisher noch nicht aufgetaucht ist und die Illusionstheorie sich mit den gesunden und klassischen Kunstrichtungen, die wir bisher erlebt haben, leidlich verträgt. Man kann einem Ästhetiker doch nicht zumuten, einen Wechsel auf die Zukunft als Grundlage der Ästhetik anzuerkennen. Kein Mensch ist verpflichtet, im Jahre 1900 eine Ästhetik zu schreiben, die auf das Jahr 2000 oder 3000 passt. Sollte nun gar der Mensch einmal in einer späteren geologischen Periode, was ja nicht aus-

geschlossen ist, ein ganz anderer werden, so wird er dann natürlich auch einen anderen ästhetischen Gattungsinstinkt haben. Man würde dann eben eine neue Ästhetik schreiben müssen. Darüber brauchen wir uns aber jetzt den Kopf nicht zu zerbrechen.

Das, was für den Augenblick notthut, ist eine realistische Ästhetik, d. h. eine theoretische Begründung der künstlerischen Prinzipien, die seit der Mitte unseres Jahrhunderts die Kunst Europas umgestaltet haben. Denn thatsächlich haben wir bisher noch keine streng realistische Kunstlehre, die diese Prinzipien in einwandfreier Weise theoretisch begründete. Unsere Ästhetik hat mit dieser Entwickelung durchaus nicht Schritt gehalten. Das „Wesen der Kunst" will diese Lücke ausfüllen. Es macht nicht den Anspruch, definitive Wahrheit zu enthalten, sondern will nur eine notwendige und nicht zu überspringende Etappe auf dem Wege zur Wahrheit sein. Daraus ergiebt sich sein Anspruch auf Fortschritt, daraus auch seine Resignation in Bezug auf die höheren Ziele.

ZWEITES KAPITEL
DIE METHODE

WENN die Aufgabe der wissenschaftlichen Kunstlehre die Ermittelung des ästhetischen Gattungstriebs ist, so kann die Methode, nach der diese Ermittelung zu erfolgen hat, natürlich nur die empirische sein. Die moderne Ästhetik, wenigstens wie ich sie auffasse, verschmäht bei ihrer Beweisführung jede transzendentale oder metaphysische Voraussetzung, sucht vielmehr die Gesetze des künstlerischen Schaffens und Geniessens lediglich aus den Thatsachen des künstlerischen Lebens selbst zu entwickeln. Sie verbietet allerdings niemand, an das, was sie auf diesem Wege gefunden hat, transzendentale oder metaphysische Spekulationen anzuknüpfen, hält es aber nicht für ihre Pflicht, dies selber zu thun. Jedenfalls stellt sie diese Spekulationen nicht an den Anfang ihrer Untersuchung, lässt sich bei ihren weiteren For-

schungen nicht durch sie beeinflussen. Sie ist, um einen treffenden Ausdruck Fechners zu gebrauchen, nicht eine Ästhetik von oben, sondern eine Ästhetik von unten.

Die Mittel ihrer Beweisführung sind verschiedener Art, gehören ganz verschiedenen Gebieten der Forschung an. Das erste, das gewöhnlich an die Spitze gestellt wird, ist die psychologische Selbstbeobachtung. Die Ästhetik ist ein Teil der Psychologie. Jede psychologische Untersuchung muss aber von der Selbstbeobachtung ausgehen. Denn über Gefühle können wir ursprünglich nur auf Grund unseres eigenen Seelenlebens urteilen. Ein Gefühl hat für uns nur dadurch Realität, dass wir es fühlen. Es kann also auch nur durch Selbstbeobachtung in seiner Eigenart erkannt werden. Die Gefühle anderer können wir nicht fühlen, sondern nur aus unseren eigenen erschliessen.

Die Ästhetik ist die Wissenschaft von den ästhetischen Lustgefühlen. Alle ästhetischen Gefühle sind, wie wir später sehen werden, Lustgefühle. Die erste Aufgabe der Ästhetik besteht also darin, die beim Genuss eines Kunstwerks in uns entstehenden Lustgefühle zu beschreiben resp. zu analysieren. Beschreibung und Analyse der Gefühle ist ein und dasselbe. Sobald ein Gefühl analysiert, d. h. in seine Bestandteile zerlegt ist, kann es nicht weiter beschrieben werden. Ist z. B. als Bestandteil irgend eines Gefühls die Empfindung „weiss" nachgewiesen, so kann man diese nicht mehr weiter beschreiben. Denn das Wort „weiss" ist keine Beschreibung, sondern nur ein Symbol, das den Hörer oder Leser an ähnliche Empfindungen, die er gehabt hat, erinnert.

Die ästhetischen Lustgefühle treten in zwei Formen auf, nämlich in der rezeptiven und in der produktiven. Die erstere bezeichnen wir auch als Kunstgenuss, die letztere als künstlerisches Schaffen. Da aber die meisten Menschen den Kunstgenuss nicht in der Form des Schaffens, sondern nur in der der Rezeption kennen, so ist es selbstverständlich, dass die Ästhetik mit der letzteren zu beginnen hat. Würde sie den umgekehrten Weg einschlagen, so läge die Gefahr vor, dass sie von vornherein den Boden unter den Füssen verlöre.

Die Gefühle, die wir bei der Anschauung eines Kunstwerks haben, sind sehr verschiedener Art. Es sind überhaupt keine einfachen Gefühle, sondern Gefühlskomplexe. Zu diesen Gefühlskomplexen gehören sowohl Lust- als auch Unlustgefühle. Wenn wir z. B. eine Gruppe wie den Laokoon betrachten, so empfinden wir

vielleicht zuerst die weisse Farbe und den Glanz des Marmors. Dann nehmen wir, wahrscheinlich gleichzeitig damit, die Umrisse und Formen der drei Körper und der sie umwindenden Schlangen wahr. Weiterhin fühlen wir den Lebensgehalt, die Naturwahrheit dieser Formen, empfinden wir Grauen über das tragische Geschick oder die grässliche Todesart der unter dem Biss der Schlangen sich windenden Menschen. Ausserdem denken wir an die Künstler, die das Werk geschaffen haben, an die Sage, die der Darstellung zu Grunde liegt, an den Zusammenhang der Ereignisse, aus dem sich das, was wir da sehen, erklärt u. s. w.

Natürlich ist es die erste Bedingung einer klaren ästhetischen Erkenntnis, dass man alle diese Empfindungen, Wahrnehmungen und Gefühle auseinander zu halten und für sich zu erkennen sucht. Das zweite, dass man sich klar darüber wird, welche von ihnen ästhetisch und welche nicht ästhetisch sind. Das dritte, dass man sich durch Vergleichung ein Urteil über ihre Reihenfolge, Dauer und Stärke zu bilden sucht. Denn es leuchtet sofort ein, dass die erwähnten Empfindungen, Wahrnehmungen und Gefühle in dem Komplex der ganzen Anschauung nicht alle dieselbe Rolle spielen, nicht alle in gleicher Weise ästhetisch sein können. Wenn man aus ihnen den ästhetischen Gattungstrieb ermitteln will, so muss man natürlich von allen diesen Gefühlen das herauszufinden oder die Gruppe zu bestimmen suchen, die den anderen gegenüber dominiert, den Lustwert der Anschauung vorwiegend bestimmt.

Dazu wird nun die Selbstbeobachtung in den meisten Fällen nicht ausreichen. Diese zum Teil ganz heterogenen Gefühle lassen sich nämlich nur theoretisch, nicht praktisch voneinander scheiden, da sie in der Wirklichkeit immer ineinander übergehen, sich mannigfach kreuzen und verschlingen. Deshalb werden auch die meisten Menschen, wenigstens die, die nicht an scharfe Selbstbeobachtung gewöhnt sind, kaum mit voller Bestimmtheit sagen können, welches von ihnen in ihrem Bewusstsein jeweilig dominiert.

Und wenn sie es auch sagen könnten, was wäre damit bewiesen? Doch eben nur, dass bei ihnen, in ihrem Bewusstsein dieses Gefühl die Hauptrolle spielt, die ästhetische Lust vorwiegend veranlasst. Daraus geht aber noch nicht hervor, dass es auch bei anderen, bei allen Menschen dominieren muss, d. h. dass es den ästhetischen Gattungsinstinkt repräsentiert. Und wer sagt uns denn, welches dieser Gefühle spezifisch ästhetisch ist, welches

nicht? Von vornherein hätte man weder ein Recht, das eine noch das andere mit Sicherheit dafür zu erklären.

So muss denn zur Selbstbeobachtung als Kontrolle die Beobachtung anderer hinzutreten. Das Gattungsmässige, das Allgemeinmenschliche der Kunst kann man natürlich nur ermitteln, wenn man andere Menschen, eine grössere Zahl von Menschen um ihre Meinung befragt. Das geschieht, abgesehen von dem wissenschaftlich wenig verwertbaren Austausch der Meinungen im Gespräch, jetzt gewöhnlich in der Form des Experiments. Seitdem Fechner zum erstenmal den Versuch gemacht hat, eine grössere Anzahl von Personen über ästhetische Dinge auszufragen, ihre Urteile genau zu buchen und daraus einen Durchschnitt, eine Norm zu ermitteln, haben jüngere Forscher wiederholt denselben Weg eingeschlagen, um über die Schönheit geometrischer Verhältnisse, über Farbenzusammenstellungen, Rhythmen und Harmonien ein allgemeingültiges Urteil zu gewinnen.

Diese Versuche sind, so notwendig es auch war, sie einmal anzustellen, durchweg als gescheitert zu betrachten. Ihre Resultate sind schon nach den Aussagen derer, die sie angestellt haben, von minimaler Bedeutung, und auch dieses Minimum schrumpft bei genauerem Hinsehen zu einem Nichts zusammen. Der Grund liegt darin, dass das menschliche Versuchsmaterial, mit dem sie angestellt wurden, ein ganz beschränktes war, die Ergebnisse folglich nur eine ganz beschränkte Gültigkeit für sich in Anspruch nehmen konnten. Was hat es für einen Zweck, acht oder zehn, vielleicht auch hundert und mehr Leute zu fragen, welches geometrische Verhältnis, welche Farbenzusammenstellung, welche musikalische Harmonie ihnen am besten gefällt, wenn man alle anderen nicht fragt? Weiss man denn, dass diese Wenigen, die ja alle derselben Zeit, demselben Volke, oft auch demselben Alter und Geschlecht, derselben Bildungsstufe und demselben Berufe angehören, also natürlich in ganz bestimmter Weise voreingenommen sind, den Geschmack der Gattung repräsentieren? Was hat es für einen Zweck, aus ihren Vorzugsurteilen mit dem Aufwand grössten Scharfsinns und grösster Genauigkeit einen Durchschnitt zu berechnen, wenn man absolut nicht weiss, durch welche Verhältnisse, welche Gewohnheiten, welche Anschauungen ihr Urteil und ihr Geschmack gerade diese Richtung erhalten haben kann?

Und dabei sind diese Experimente bisher immer nur in Bezug auf untergeordnete rein formale Fragen angestellt worden, die,

wie wir später sehen werden, für die Ästhetik von sehr geringer Bedeutung sind. Die eigentliche Centralfrage, nämlich die nach dem zeitlichen und dynamischen Verhältnis der verschiedenen bei der ästhetischen Anschauung in Betracht kommenden Gefühle zu einander, ist aus naheliegenden Gründen bisher ganz ausser acht geblieben. Und wenn schon in jenen untergeordneten Fragen die Urteile oft so weit auseinander gingen, dass man zweifeln kann, ob es überhaupt einen Zweck hatte, einen Durchschnitt aus ihnen zu berechnen, wie sehr müssten sie erst auseinander gehen, wenn man diese wichtigeren und komplizierteren Fragen mit ihnen entscheiden wollte?

Aber selbst angenommen, man könnte experimentell nachweisen, was ganz unmöglich ist, dass alle Menschen einer und derselben Generation, eines und desselben Volkes in Bezug auf das dynamische Verhältnis dieser Gefühle zu einander dieselbe Organisation hätten, könnte man da nicht vermuten, dass diese alle, wie es ja so oft vorgekommen ist, ein abnormes verbildetes ästhetisches Gefühl haben? So gut wie ganze Zeitalter, ganze Völkergruppen in Bezug auf wichtige Fragen der Kunst irren, einem verrotteten Geschmack huldigen konnten, kann da nicht auch ein zufällig herausgegriffenes Volk der Gegenwart einen schlechten Geschmack haben? Ich glaube in der That, dass man die Bedeutung des Experiments in der Ästhetik weit überschätzt hat, und dass dadurch der ästhetischen Forschung ein Anschein von Wissenschaftlichkeit und Exaktheit verliehen worden ist, der ihr wenigstens in dieser Beziehung durchaus nicht zukommt.

Wichtiger schon ist eine andere Art, das Urteil der Menschen zu befragen, nämlich die Berücksichtigung des Sprachgebrauchs. In ihm schlagen sich wenigstens die Anschauungen eines ganzen Volkes über eine Sache nieder. Wenn man ihn zu Grunde legt, befragt man also gewissermassen ein ganzes Volk. Und da es ja bei der Definition eines Begriffes wie Kunst durchaus nicht darauf ankommt, festzustellen, was irgend ein Philosoph oder Theolog unter gewissen metaphysischen oder religiösen oder ethischen Voraussetzungen darunter allenfalls verstehen könnte, sondern was man, d. h. die Mehrzahl der gebildeten Menschen wirklich darunter versteht, so ist es eigentlich ganz selbstverständlich, dass man bei einer solchen Definition vom Sprachgebrauch ausgeht. Nun ist es ja allerdings richtig, dass der Sprachgebrauch wechselt, oft auch schwankend, ja sogar unlogisch ist. Darum muss man ihn

eben korrigieren und genauer festlegen. Immerhin enthält er meistens einen richtigen Kern, mit dem die Wissenschaft rechnen, an den sie bei ihren Erörterungen anknüpfen kann.

Natürlich ist der Beweis aus dem Sprachgebrauch schon deshalb nicht ganz einwandfrei, weil ja ein einzelnes Volk nicht die Gesamtheit aller Menschen darstellt. Aber es ist doch selbstverständlich, dass man, wenn man den Sprachgebrauch eines Volkes oder mehrerer Völker kennt, schon dadurch zu sichereren Ergebnissen kommen kann als wenn man nur von der Meinung einiger weniger Menschen der Gegenwart ausgeht. Gewisse Züge der Kunst werden sich allein schon auf diesem Wege feststellen lassen, und die Forschung wird hierdurch jedenfalls eine Grundlage gewinnen, auf der sie weiterbauen kann.

Den meisten Wert lege ich aber auf eine andere Gruppe von Beweisen, nämlich die kunsthistorischen. Ihr Wesen besteht darin, dass man die historischen Erscheinungen der Kunst bei der Ermittelung ihres Charakters zu Grunde legt. Hieraus ergiebt sich eine Erweiterung des Versuchsmaterials nach rückwärts um beiläufig einige Jahrtausende. Es werden längst ausgestorbene Völker darauf hin befragt, was sie unter Kunst verstanden haben. Auch das ist natürlich nur eine Form der Befragung anderer. Aber der höhere Wert dieser Form beruht darauf, dass sie sich über einen viel grösseren Zeitraum und einen viel grösseren Kreis von Nationen erstreckt, als das Experiment, das wie gesagt auf ein paar zufällig herausgegriffene Personen aus der nächsten Umgebung des Experimentators angewiesen ist.

In erster Linie kommen dabei natürlich die Blüteperioden der Kunst und in ihnen wieder die grossen bahnbrechenden Künstler in Betracht. Über die Ausdehnung der Blüteperioden der Kunst bei den einzelnen Völkern kann im allgemeinen ein Zweifel nicht bestehen. Ihre Grenzen können wohl einmal, entsprechend den gerade herrschenden Modeströmungen, nach oben oder nach unten um einige Jahrzehnte verrückt werden. Aber über die Frage, wann ein Volk ungefähr den Höhepunkt seiner Kunstentwickelung erreicht hat, gehen die Meinungen nur in seltenen Fällen auseinander. Man kann vielleicht darüber streiten, ob im ganzen genommen das italienische Quattrocento oder das Cinquecento in höherem Masse verdient, als Blüteperiode bezeichnet zu werden, aber nicht darüber, dass die höchste Blüte der italienischen Kunst etwa in die Jahre 1430—1530 fällt. Wir wissen ganz genau, warum

wir rein ästhetisch betrachtet Michelangelo über Giovanni da Bologna, Raffael über Giulio Romano, Dürer über Jost Amman, Rubens über Heemskerk, Rembrandt über Adriaen van der Werff stellen. Es handelt sich eben hier um den Unterschied zwischen klassischen Meistern und Manieristen, Künstlern der Blüte und des Verfalls.

Natürlich steht das Urteil, das eine Periode oder einen Meister als klassisch kennzeichnet, nicht von vornherein fest, sondern fixiert sich erst im Laufe der Zeit. Klassisch nennen wir in der Kunst alles, was nicht nur von den Zeitgenossen oder einem national beschränkten Kreis von Bewunderern anerkannt wird, sondern im Laufe der Jahrhunderte weiter wirkt, spätere Perioden, andere Völker, zahlreiche Künstler befruchtet. In diesem Sinne ist die griechische Kunst, die italienische Renaissance, nach neuerer Auffassung auch die deutsche Kunst des sechzehnten und die holländische des siebzehnten Jahrhunderts als klassisch zu bezeichnen. Von der ägyptischen, byzantinischen und japanischen Kunst kann man das trotz vereinzelter Anregungen, die von ihnen ausgegangen sind, bis auf diesen Tag nicht behaupten. Natürlich wird man also bei ästhetischen Untersuchungen jene mehr in den Vordergrund stellen müssen als diese, ohne geradezu sagen zu können, dass die weniger klassischen Perioden überhaupt nicht zur Beweisführung herbeigezogen werden dürften.

Aus diesem Grunde wird man auch mit Beweisen aus der modernen Kunst in der Ästhetik vorsichtig sein müssen. Selbst die unbedingten Anhänger der „Moderne“ geben zu, dass vieles, was in gewissen Kreisen gegenwärtig Anerkennung findet, keine Dauer haben wird. Andererseits ist es sehr gut denkbar, dass der eine oder andere moderne Künstler allmählich in die Klassizität hineinwächst. Von mehreren der älteren wie Menzel, Lenbach und Boecklin darf man das schon jetzt bestimmt behaupten, von den meisten jüngeren ist es wenigstens nicht ganz sicher. Und mag man ihnen auch persönlich sympathisch gegenüber stehen, so wird man doch gut thun, sie bei ästhetischen Beweisen nur mit grösster Vorsicht herbeizuziehen. Denn wie die Dinge jetzt liegen, könnte es leicht geschehen, dass eine ästhetische Wahrheit, die man allein aus der modernen Kunst ableitete, gerade deshalb von allen, die diese nicht billigen, zurückgewiesen würde. Ich habe mir deshalb zum Grundsatz gemacht, moderne Kunsterscheinungen nur insoweit zum Beweise herbeizuziehen, als sie mit klassischen

Kunsterscheinungen übereinstimmen, ein Fall, der allerdings nach meiner Auffassung häufiger eintritt, als man gemeinhin anzunehmen pflegt.

Die grossen Hauptmeister der Blütezeiten sind nun deshalb für die ästhetische Beweisführung so wichtig, weil sich in ihrer Kunst der ästhetische Gattungstrieb besonders stark und rein ausspricht. Das kann man schon empirisch aus ihrer ausgedehnten Wirkung erschliessen. Je umfassender der historische Einfluss ist, der von einem Meister ausgeht, je grösser die Zahl derer, die ihn im Laufe der Jahrhunderte bewundert und nachgeahmt haben, um so sicherer kann man annehmen, dass seine Kunst dem Gattungsinstinkt entspricht, das durchgehende ästhetische Bedürfnis der Menschen befriedigt. Man hat also ein volles Recht, aus den Eigentümlichkeiten seiner Kunst, aus seinen künstlerischen Absichten auf das allgemeinmenschliche Kunstgefühl, auf den ästhetischen Gattungsinstinkt zurückzuschliessen.

Dies muss aber besonders deshalb stark betont werden, weil nach einer heutzutage weitverbreiteten Auffassung die Grösse des genialen Menschen in seinem Unterschied von der übrigen Menschheit, in seiner „Individualität", seiner „Originalität" besteht. Natürlich ist das ein Irrtum. Wohl finden wir den genialen Menschen häufig in einem Gegensatz zu den Zeitgenossen, in deren Kreis er zufällig hineingestellt ist. Aber nicht weil sein Empfinden in einem Gegensatz zu dem Reinmenschlichen stünde, sondern weil das Gefühl dieser Zeitgenossen verbildet und degeneriert ist. In einem solchen Falle sind es eben nicht die Vielzuvielen, sondern der eine Einzige, der das Wesen der Gattung repräsentiert, der das Reinmenschliche über den Verfall der Zeiten hinaus rettet und lebendig erhält. Er fühlt eben instinktiv, was dem Menschen in Bezug auf die Kunst not thut, und knüpft dadurch, dass er dies möglichst stark in seiner Kunst ausprägt, die Zeiten und Völker aneinander, stellt die durch den Verfall bedrohte geistige Einheit der Gattung wieder her. Daher eben auch seine ungeheuere Wirkung, sobald er sich erst einmal seinen Weg durch die entgegenstehenden Tendenzen einer verkommenen Zeit hindurch gebahnt hat, daher die Erscheinung, dass immer neue Generationen mit Liebe und Verehrung zu ihm emporschauen, ihm in ihren eigenen Werken nachzueifern suchen.

Und wenn schon die Zahl dieser klassischen Meister an sich viel grösser ist als die Zahl der paar Versuchspersonen aus der

Gegenwart, die man für ästhetische Experimente zur Verfügung zu haben pflegt, so wächst sie dadurch geradezu ins Unermessliche, dass hinter jenen die Tausende und Abertausende ihrer Bewunderer und Nachahmer stehen, die uns beweisen, dass sie mit ihrer Kunst das reinmenschliche Bedürfnis getroffen haben. Was diesen grossen Genien und ihren zahllosen Bewunderern in der Kunst schön erschienen ist, das wiegt gewiss schwerer als das, was uns heute schön erscheint oder von einer kleinen Clique, der wir vielleicht selber angehören, in den Himmel gehoben wird.

Die Vorliebe des Ästhetikers für die klassischen Meister — natürlich im weitesten Sinne des Wortes — ist also keine Absage an die moderne Kunst, kein reaktionäres Festhalten am Vergangenen, sondern vielmehr der Ausdruck einer gewissen Vorsicht und Bescheidenheit, eine Folge des Strebens, sich das empirische Material der Beweisführung möglichst rein zu erhalten. Im allgemeinen soll man ja die Stimmen nicht zählen, sondern wägen, hier haben wir aber einmal den Fall, dass wir sie gleichzeitig zählen und wägen können. Und dadurch gewinnen wir ein überwältigendes historisches Beweismaterial, gegen das alle Selbstbeobachtung, alles Experimentieren an Wert nicht aufkommen kann.

Natürlich hat die Ästhetik dieses Material ja auch von jeher benutzt, und erst ihre neueste psychologische Richtung scheint nicht übel Lust zu haben, es zu Gunsten der Selbstbeobachtung über Bord zu werfen. Aber leider hat man sich seiner früher, unter dem Einfluss bestimmter, meist klassizistischer oder romantischer Kunstrichtungen, nicht immer in vorurteilsloser Weise bedient. Man hat nämlich ganz willkürlich einzelne Blüteperioden, die einem bestimmten Geschmack entsprechen, als die vorwiegend klassischen bezeichnet, und andere, deren Bedeutung seitdem längst anerkannt ist, als unwichtig beiseite geschoben. Das war ja gerade der Hauptfehler der älteren Ästhetik, dass sie einzelne Perioden und innerhalb dieser wieder einzelne Meister bevorzugte, und danach allgemeine Gesetze aufstellen zu können glaubte, die zwar diesen Perioden und diesen Meistern entsprachen, auf andere aber durchaus nicht passten. Alle ästhetischen Irrtümer Winckelmanns und Lessings erklären sich daraus, dass sie ihre Gesetze einseitig aus der griechischen, besser gesagt römischen Kunst, allenfalls der italienischen des Cinquecento abstrahierten, dagegen die deutsche und niederländische ganz beiseite liessen. Kunst war

für sie Plastik, unter Plastik verstanden sie griechische Plastik. So schränkten sie das unendliche Gebiet der künstlerischen Thatsachen, ohne es selbst zu wissen, auf eine kurze Spanne Zeit, auf eine allerdings bedeutende, aber doch national und zeitlich bedingte Kunst ein, die für andere Perioden und andere Völker absolut nicht massgebend sein konnte. Natürlich konnten sie auf diese Weise nicht zu einer gerechten Würdigung der sogenannten realistischen Kunstrichtungen kommen. Und da ihnen dies unmöglich war, konnten sie auch nicht zur Feststellung haltbarer allgemeingültiger ästhetischer Normen fortschreiten. Und diese Irrtümer, die sich, trotz des prinzipiellen Widerspruchs der Romantik, durch die Epoche unserer klassischen Poesie hindurch erhalten haben und von dieser auf unsere klassische Ästhetik vererbt worden sind, spuken noch jetzt vielfach in den Köpfen der Forscher. Fast fortwährend werden Gesetze aufgestellt, die sich mit den sogenannten realistischen Kunstrichtungen nicht vertragen.

Eine weitere Bedingung des Erfolges ist natürlich die, dass man sich bei der Benutzung der klassischen Kunstperioden nicht auf einzelne Künste, die vielleicht dem urteilenden Ästhetiker besonders nahe liegen, beschränkt, sondern alle ohne Ausnahme zum Beweise herbeizieht. Auch in dieser Beziehung hat die frühere Ästhetik oft gesündigt. Bei dem vollkommenen Mangel an bildlicher Anschauung, wie er in den vierziger und fünfziger Jahren unseres Jahrhunderts in kleineren Universitätsstädten wie Göttingen, Tübingen, Halle u. s. w. herrschte, bei der damaligen Schwierigkeit des Reisens u. s. w. war es ganz natürlich, dass die Ästhetiker, die an diesen Universitäten wirkten, ihre Beweisführung vorzugsweise auf die Poesie gründeten. War doch die Poesie jedem Gebildeten zugänglich, ausserdem die Kunst, in der die meisten einmal dilettiert hatten, auch später wohl weiter dilettierten. Dazu kam, dass auch unsere klassischen Dichter, deren Urteil man allgemein wie ein Evangelium hinnahm, ihre ästhetischen Urteile vorzugsweise im Hinblick auf die Poesie gebildet hatten. Und da man unter Poesie wiederum, der deutschen Gelehrtennatur entsprechend, hauptsächlich die inhaltreiche und gedankenvolle Poesie gewisser klassischer Werke, besonders Dramen, verstand, so war es nur natürlich, dass man ästhetische Gesetze als allgemeingültig aufstellte, die eben nur auf die Poesie und zwar auf diese wenigen Dramen unserer klassischen Dichter passten; dass man z. B. in Bezug auf die Bedeutung des Inhalts, auf das

Verhältnis des Ästhetischen zum Ethischen Normen formulierte, die auf eine Menge anderer Künste, z. B. Landschafts-, Blumen-, Tier- und Stilllebenmalerei, Musik und Ornamentik, auf die Kunst vieler anderer Völker, z. B. der Holländer, absolut nicht berechnet waren.

Und da kam dann, als natürliche Reaktion gegen diese Einseitigkeit, die Formästhetik, die mit vollem Recht gegen die verkehrte Vermischung des Ästhetischen mit dem Ethischen protestierte, aber dafür wieder ihrerseits den Fehler machte, von der Musik, der Architektur und dem Ornament ausgehend, rein formalistische Gesetze über die Schönheit der mathematischen Verhältnisse auszubilden, die man bei besonders gutem Willen allenfalls in diesen Künsten gelten lassen konnte, die aber wieder auf alle anderen nicht passten.

Hier kann nur eine möglichst vielseitige und völlig voraussetzungslose Beweisführung Besserung schaffen. Natürlich kann man von keinem Ästhetiker verlangen, dass er alle Künste gleichmässig beherrscht oder auch nur ihre Geschichte gleichmässig kennt. Aber er sollte doch wenigstens soviel davon wissen, dass er keine Behauptungen aufstellt, die schon durch den Hinweis auf die erste beste Kunst oder die erste beste Kunstperiode der Vergangenheit widerlegt werden können, an die er bei seinen Aufstellungen zufällig nicht gedacht hat.

Auch ist es natürlich reine Willkür, wenn man von einem Dichter, den man für würdig hält, ästhetisches Beweismaterial zu liefern, nur einige wenige Werke, die einem zufällig besonders gefallen oder einem gerade herrschenden traditionellen Geschmack besonders entsprechen, zum Beweise herbeizieht, alle anderen dagegen unberücksichtigt lässt. Jeder Dichter und überhaupt jeder Künstler macht Perioden der Entwickelung durch und oft stimmen die Werke seiner Jugend mit denen seines Alters in wesentlichen Punkten nicht überein. Wollte man sich hier nun immer nur an die eine Periode, z. B. die des Alters halten, so käme man oft zu ganz einseitigen und bedenklichen Schlussfolgerungen, die im Interesse einer haltbaren Beweisführung unbedingt vermieden werden müssen.

Die Form des Beweises, die sich auf die Werke der klassischen Meister gründet, ist die eines einfachen logischen Schlusses. Man stellt die besten künstlerischen Erscheinungen der verschiedensten Zeiten und Völker, die Schöpfungen der verschiedensten künstlerischen Individuen zusammen und fragt sich, was sie Ge-

meinsames haben, worin sie miteinander übereinstimmen. Oder besser: Man stellt zunächst vermittelst der Selbstbeobachtung die verschiedenen Gefühle fest, die bei der Anschauung eines Kunstwerks im Bewusstsein des Geniessenden entstehen, und vergleicht mit ihnen nun der Reihe nach die historisch gegebenen Thatsachen der Kunst, indem man fragt, wie sich die verschiedenen Zeiten, Schulen u. s. w. zu jedem dieser Gefühle verhalten. Da wird man denn finden, dass die verschiedenen Künste und Richtungen der historischen Kunst dem Inhalt, den formalen Reizen, der Illusion u. s. w. durchaus nicht gleich gegenüberstehen, dass die eine Kunst diesem, die andere jenem Reiz mehr Konzessionen macht. Indem man nun konstatiert, dass einzelne Reize bei einigen oder vielen dieser Künste ausfallen, andere dagegen bei allen ohne Ausnahme vorhanden sind, kann man durch vorsichtiges Probieren wohl ein Urteil darüber gewinnen, was in der Kunst wichtig und unwichtig, was gesetzmässig und was nur zufällig ist. Und auf diese Weise kommt man dann eben zu bestimmten Resultaten darüber, welche Seite der Kunst dem allgemein-menschlichen Bedürfnis entspricht, welche nur Liebhaberei einzelner Völker oder einzelner Kunstschulen und Individuen gewesen ist. Und indem man so jede historische Erscheinung ihrer besonderen Eigentümlichkeiten, ihrer individuellen Eigenart entkleidet, behält man ganz von selbst — durch einfache Ausschliessung — das übrig, was sich bei allen Kunsterscheinungen ohne Ausnahme findet. Dieses stellt dann eben den ästhetischen Gattungstrieb dar.

Diese Methode, gegen die sich wie ich glaube vom logischen Standpunkte nichts einwenden lässt, und die auch von den Psychologen bisher soweit ich sehe nur deshalb verworfen worden ist, weil diese nun einmal prinzipiell nur die Selbstbeobachtung gelten lassen, ist also eine einfache Umkehrung der kunsthistorischen. Der Kunsthistoriker interessiert sich natürlich bei jeder künstlerischen Erscheinung vor allen Dingen für ihre besonderen Eigentümlichkeiten. Das Allgemeine ist für ihn nur die Folie, auf der sich das Spezielle, das Individuelle, die persönliche Eigenart abhebt. Diese ist es, die er zu erforschen, aus den Zeitverhältnissen, dem Boden, dem Klima, der historischen Tradition, der persönlichen Begabung zu entwickeln und zu begreifen sucht. An dem Baume der Kunst interessiert ihn besonders das bunte Schlinggewächs, das sich so eigenartig und kaprizios um den Stamm rankt, so seltsame koloristische Effekte hervorbringt. Der

Ästhetiker dagegen interessiert sich besonders für den Stamm. Er hat für das Einzelne nur insoweit Interesse, als daraus Schlüsse auf das Allgemeine, auf das Wesen der Kunst gezogen werden können. Ihn interessiert z. B. an Boecklin viel weniger seine Phantastik, seine Vorliebe für die Mythologie und für die italienische Landschaft, sondern seine tiefe Naturliebe und sein inniges Gefühl für die Natur, für lebendigen packenden Ausdruck überhaupt. Zumal da er sieht, dass gerade jenes bei anderen Völkern, wie den Franzosen, die doch auch etwas von Kunst verstehen, gar keinen Anklang findet, dieses dagegen allgemein anerkannt wird.

Der Ästhetiker streift also bei seinen Schlussfolgerungen von der Einzelerscheinung sorgfältig alles ab, was ihren Unterschied von anderen ähnlichen Erscheinungen ausmacht. Nicht als ob er den Künstler ohne seine Originalität, ohne seine knorrigen Auswüchse, ohne das bunte Schlinggewächs am Stamme seiner Kunst haben möchte. Im Gegenteil, er weiss sehr gut, dass der Reiz der Persönlichkeit zum grossen Teil darauf beruht. Aber er ist der Ansicht, dass diese Eigenart nicht den Kern seines Wesens ausmacht, nicht das Allgemeinmenschliche darstellt, was seine Kunst mit dem Fühlen der Gesamtheit verbindet.

In ihren nächsten Zielen sind also die beiden Methoden wesentlich voneinander verschieden, ja geradezu Gegensätze. Die eine geht vom Allgemeinen zum Speziellen, die andere vom Speziellen zum Allgemeinen. Und man begreift wohl, dass ein Kunsthistoriker, der nur in der einen von ihnen grossgeworden ist, geradezu den Sinn für die andere verlieren, sogar die ästhetische Fragestellung für unberechtigt halten kann. Dadurch darf sich der Ästhetiker natürlich nicht irre machen lassen. Er muss vielmehr von der Berechtigung und Eigentümlichkeit seiner Methode im Unterschied von der kunsthistorischen vollkommen durchdrungen sein.

Auch ist der Gegensatz, wenn man der Sache auf den Grund geht, nicht so gross, wie er beim ersten Anblick erscheint. Das geht schon daraus hervor, dass man auf kunsthistorischer Seite neuerdings das Bedürfnis einer Annäherung an die Ästhetik wohl empfindet. Die ausführlichen Stilanalysen einzelner bedeutender Künstler freilich, die heutzutage besonders bei jüngeren Kunsthistorikern beliebt sind, können nicht eigentlich als Ästhetik bezeichnet werden, wenn sie sich auch noch so ästhetisch ausnehmen.

Denn sie bleiben in der Regel bei dem einen Künstler, um den es sich handelt, stehen. Aber die Kunstgeschichte geht zuweilen auch weiter. Ebenso wie sie die einzelnen Schöpfungen eines Künstlers analysiert, um dann, unter Zusammenfassung seines ganzen Werkes eine Analyse seines Stils zu geben, so fasst sie auch den Stil mehrerer Künstler zusammen, um danach eine ganze Schule zu charakterisieren. Ja, sie fasst auch mehrere Schulen eines Volkes zusammen und giebt danach eine Schilderung von der Kunst dieses Volkes. Endlich entwickelt sie auch wohl aus der Kunst verschiedener Völker desselben Zeitalters eine künstlerische Charakteristik dieses bestimmten Zeitalters. Warum sollte sie nicht noch einen Schritt weiter gehen und auch die verschiedenen Zeitalter zusammenfassen, und danach eine Charakteristik der menschlichen Kunst überhaupt geben? Natürlich werden die Bestimmungen bei diesem Vorwärtsschreiten nach oben immer allgemeiner werden, und das ist nicht nach jedermanns Geschmack. Aber wer will hier prinzipiell die Grenze ziehen und der Wissenschaft zurufen: Bis hierher und nicht weiter? Die ästhetische Methode ist also eigentlich die Fortsetzung, die letzte Vollendung der kunsthistorischen. Beide gehören zusammen, ergänzen sich gegenseitig, stellen erst im Verein miteinander die höhere kunstwissenschaftliche Methode dar.

Bei der Befragung der klassischen Meister sind für uns von grösster Wichtigkeit ihre hinterlassenen Schriften über Kunst. Besonders in Zeiten, die an der Grenze zweier Weltalter, wie Mittelalter und Renaissance stehen, sind sie bedeutsam, weil sich in ihnen das Gefühl für das Allgemeingültige in der Kunst im Gegensatz zu älteren absterbenden Kunstrichtungen in der Regel besonders deutlich ausspricht. Aus diesen Schriften erfahren wir unmittelbar, was die Verfasser mit ihrer Kunst für Absichten hatten, worin sie das eigentliche Ziel der Kunst erblickten. Wären sie nicht vorhanden, so läge die Gefahr nahe, dass wir den klassischen Meistern von unserem modernen möglicherweise einseitigen Standpunkt aus Absichten unterlegten, die sie gar nicht gehabt haben, in ihre Kunst Dinge hineininterpretierten, die sie selbst gar nicht hineinlegen wollten. Und gerade das hat die Ästhetik nicht selten gethan.

Diese theoretischen Schriften der älteren Zeit sind nun der beste Beweis für die Illusionstheorie. Aus den Vorschriften Ghibertis und Albertis, Leonardos und Dürers, Vasaris und Sandrarts lässt sich Wort für Wort nachweisen, dass nicht nur

sie, die Verfasser, sondern auch die übrigen klassischen Meister ihrer Zeit die eigentliche Aufgabe der Kunst in der möglichst intimen und lebendigen Darstellung der Natur, in der Erregung möglichst starker und lebhafter Gefühle, kurz und gut, in der Illusion erkannt haben. Sonderbarerweise wird das gerade von der jüngeren jetzt lebenden Kunsthistorikergeneration meistens bestritten. In blinder Nachbetung gewisser moderner Theorien behauptet man, das Wesen der Malerei bestehe in der dekorativen Wirkung, in der Erzeugung lyrischer Gefühle, musikalischer Stimmungen. Ja man will uns sogar einreden, das Wertlegen auf Naturwahrheit, das z. B. in den Schriften Leonardos und Dürers in so bedeutsamer Weise hervortritt, sei nur eine Folge des verderblichen Einflusses der Wissenschaft auf die Kunst!

Die Schuld an diesen Irrtümern trägt eine von Haus aus falsche Auffassung von der Aufgabe der Kunstwissenschaft. Es genügt eben durchaus nicht, sich hinzusetzen, eine Anzahl Photographien anzusehen und wenn man durch diesen Anblick in Suggestion versetzt worden ist, geistreiche Gedanken darüber niederzuschreiben, was man sich etwa alles beim Anblick dieser Kunstwerke denken könnte. Vielmehr kommt es darauf an zu ermitteln, was die Künstler, die die Originale geschaffen haben, sich selbst darunter gedacht haben. Aber zum Aufwerfen dieser Frage scheint man bisher meistens keine Zeit gehabt zu haben. Natürlich, man hatte ja soviel mit der komplizierten und geistreichen Formulierung seiner eigenen Gedanken zu thun, dass man gar nicht dazu kam, zu fragen, wie denn jene Künstler selbst sich über ihre Kunst äussern. Und doch steht das gross und breit in ihren Schriften, so dass es jeder, der die Augen nicht absichtlich verschliesst, lesen kann. Und da findet man denn kein Wort von dekorativer Wirkung und musikalischen Stimmungen, wohl aber sehr viel von Naturwahrheit.

Je mehr man nun diese Schriften der alten Künstler vernachlässigt, um so mehr klammert man sich an das, was moderne Künstler über Kunst schreiben. Sehr mit Unrecht. Denn wenn heutzutage ein Künstler zur Feder greift, so muss er sich mit gegnerischen Richtungen auseinandersetzen, seine eigene Richtung verteidigen, irgend eine mehr oder weniger komplizierte Theorie begründen. Die göttliche Naivität der alten Künstler ist den meisten modernen längst verloren gegangen.

Man muss eben immer festhalten, dass, wenn moderne

Künstler der Kunst Gesetze geben wollen, sie eigentlich nichts anderes thun als ihre eigene Kunst zu beschreiben. Das ist auch sehr natürlich. Es giebt keine einseitigeren Beurteiler der Kunst als Künstler. Für moderne Künstler interessieren sie sich meistens sehr wenig. Und wenn es der Fall ist, so thun sie es nur, weil sie mit ihrer Richtung übereinstimmen. Bis zu einem gewissen Grade gehört ja Einseitigkeit zum künstlerischen Schaffen. Der Künstler muss die Überzeugung haben, dass seine Kunst die Kunst sei, sonst kann er nicht mit der nötigen Freudigkeit arbeiten. Aber unerlaubt ist es, wenn bedeutende moderne Maler wie Courbet und Boecklin sich in einer Weise abfällig über die grossen Meister des Cinquecento äussern, wie es wohl bei Meistern des Verfalls, nicht aber bei solchen der höchsten Blüte geschehen sollte. Und gar über moderne Künstler kann man niemals abfälligere Urteile hören als von modernen Künstlern, wenn sie nicht zufällig derselben Clique angehören.

Deshalb sind Künstler im allgemeinen schlechte Theoretiker. Zur Theorie gehört nicht Einseitigkeit, stark ausgeprägter individueller Geschmack, sondern freier Umblick, gerechte Abwägung aller Erscheinungen. Wer sich diese nicht geben kann — und die bedeutendsten Künstler können es am wenigsten — der bleibe davon. Das Recht des persönlichen Geschmacks hat jeder, das Recht ihn anderen zu oktroyieren niemand.

Darum will ich durchaus nicht leugnen, dass die Künstlerschriften, die in den letzten Jahrzehnten besonders bei uns in Deutschland erschienen sind, für den Ästhetiker einen grossen Wert haben. Es ist schon im höchsten Grade nützlich, wenn überhaupt einmal ein Künstler das Wort ergreift und uns genau sagt, was er für seine Person mit seiner Kunst eigentlich will. Indem wir in diesen Schriften nachlesen können, wie bedeutende Meister sich mit der Natur abgefunden haben, gewinnen wir in ihnen kostbare Bausteine für den Aufbau einer allgemeinen Kunstlehre.

Aber eben nur Bausteine, keine abgeschlossenen Theorien. Das ist leider oft verkannt worden. Den Künstlern, die zur Feder greifen, kann man es natürlich nicht verargen, wenn sie ihre Art, die Natur zu sehen, für allgemeingültig halten. Dafür sind sie eben Künstler. Aber ein Fehler ist es, wenn Ästhetiker sich dadurch so imponieren lassen, dass sie das kleine Partikelchen Wahrheit, das meistens in solchen Künstlerschriften steckt, für die

Wahrheit halten und darauf nun allgemeingültige ästhetische Normen aufbauen. Da kann es denn leicht geschehen, dass es in Umkehrung des biblischen Wortes heisst: Der Stein, den ihr zum Eckstein genommen habt, wird verworfen werden. Künstler bilden sich immer ein, dass das Publikum bei der Anschauung ihrer Werke ihre persönliche Art die Natur zu sehen, besonders geniesse, während doch von hundert Geniessenden höchstens einer imstande ist, diese persönliche Art deutlich herauszufühlen oder gar künstlerisch zu beurteilen. Was die Mehrzahl verlangt, ist vielmehr Kunstwirkung im allgemeinen, d. h. Illusion. Und damit hat sie vollkommen Recht. Denn ein anderer Künstler erzeugt diese Illusion wieder mit ganz anderen Mitteln und ist darum vielleicht ebenso bedeutend. Es kommt eben auf die künstlerische Wirkung überhaupt an, nicht auf die persönliche Art, wie sie gerade in dem einen Falle erzeugt wird.

Eine besondere Bedeutung erhält das kunsthistorische Beweismaterial dadurch, dass es in einer bestimmten historischen Reihenfolge vorliegt. Setzen wir einen bestimmten ästhetischen Gattungstrieb des Menschen z. B. das Illusionsbedürfnis als gegeben voraus, so würde natürlich die Entwickelung, die die Kunst im Laufe der Zeit genommen hat, nur aus diesem Gattungstrieb heraus verstanden werden können. Sie würde dann eben nichts anderes sein als die Entwickelung der Tendenzen, die von Anfang an im Menschen, soweit er Kunst schafft und Kunst geniesst, liegen und zur Entfaltung drängen. Wäre z. B. dieser Gattungstrieb die Illusion, so würde daraus hervorgehen, dass bei normaler Entwickelung die spätere Kunst immer nach stärkerer Illusion streben müsste als die frühere, oder genauer gesagt dass sie sich zur Erzeugung der Illusion stärkerer Mittel bedienen müsste als diese. Dies wird nun durch die Geschichte der Kunst in ganz überraschender Weise bestätigt, wie ich im 23. Kapitel ausführlich beweisen werde. Umgekehrt kann man dann aber auch aus der Entwickelung der Kunst, ihrem Verhältnis zur Natur und zum menschlichen Gefühl in den verschiedenen Perioden ihrer Thätigkeit schliessen, dass der fundamentale ästhetische Trieb eben der nach Illusion ist.

Natürlich soll damit nicht gesagt sein, dass es nicht ausserdem noch andere Tendenzen geben könnte, entsprechend den besonderen Lustgefühlen, die in der Kunst eine Rolle spielen. Auch in anderen Wissenschaften, wie z. B. der Sprachforschung, nimmt man

ja Gesetze erster und zweiter Ordnung an, von denen jene oft durch diese gekreuzt werden. Darum braucht man noch nicht an der Existenz von Gesetzen zu zweifeln.

Die Überlegenheit der historischen Methode über die der psychologischen Selbstbeobachtung und des Experiments beruht, wie wir gesehen haben, darauf, dass sie das empirische Beweismaterial nach rückwärts um einige Jahrtausende erweitert. Daraus ergiebt sich ganz von selbst, dass sie auch die Kunst der Naturvölker mit in ihre Betrachtungen hineinziehen muss. Inwieweit freilich die noch jetzt lebenden Jägerstämme, die man als solche bezeichnet, die älteste Stufe der menschlichen Kultur darstellen, ist zweifelhaft. Man weiss ja, dass viele Ethnologen sie nicht für primitiv, d. h. auf ursprünglicher Stufe stehen geblieben, sondern für degeneriert, d. h. in einen rohen Zustand zurückverfallen halten. Aber sie haben trotz ihrer weiten räumlichen Entfernung voneinander und trotz des Mangels jeglicher historischen Verbindungen doch eine Kunst von so einheitlichem Charakter, dass man das nur unter der Annahme der Ursprünglichkeit dieser Formen verstehen kann. Ausserdem stimmt diese Kunst gerade in sehr wichtigen Zügen mit der prähistorischen der Urbewohner Mitteleuropas genau überein, und auch hierdurch wird die Annahme sehr nahe gelegt, dass wir es hier wirklich mit Spuren einer Urkunst zu thun haben.

Diese prähistorische Kunst ist zwar nicht die früheste, die der Mensch überhaupt gehabt hat, aber doch die früheste, in die wir einen Einblick gewinnen können. Sie ist für die Ästhetik besonders deshalb so wichtig, weil bei den Naturvölkern die Einfachheit der Lebensbedingungen den Zusammenhang der Kunst mit den wirtschaftlichen Interessen deutlicher als bei denen der historischen Zeit hervortreten lässt. Vor allen Dingen bringt sie ein neues Element in die Betrachtung hinein, nämlich das entwickelungsgeschichtliche. Zwar ist auch die Kunstgeschichte der historischen Zeiten in gewisser Weise Entwickelungsgeschichte. Aber ihre Aufgabe ist die Erforschung der Entwickelung eines schon Vorhandenen, das nur unter verschiedenen äusseren Bedingungen ein verschiedenes Aussehen gewinnt. Auf die Frage, wie dieses Vorhandene seinerseits entstanden sei, giebt sie uns keine Antwort. Eine solche gewinnen wir erst aus der Kunst der Naturvölker im Zusammenhang mit der prähistorischen Kunst Mitteleuropas. Da beide nämlich ohne Zweifel eine niedere Stufe der

Entwickelung gegenüber der historischen Kunst der Kulturvölker darstellen, so erwächst daraus für uns die Aufgabe zu untersuchen, ob sich in dieser Verschiedenheit eine wirkliche Entwickelung ausspricht, welcher Art diese Entwickelung ist und ob wir durch ihren Nachweis einen Einblick in die Entstehung der Kunst überhaupt gewinnen.

Eine wesentliche Unterstützung bei der Entscheidung dieser Fragen kann uns das ästhetische Leben des Kindes bieten. Man hat neuerdings im Anschluss an gewisse Theorien Kants und Schillers wiederholt darauf hingewiesen, dass der Kunsttrieb im Grunde nichts anderes sei als ein Spieltrieb, dass die Kunst ganz überraschende Analogien mit dem Spiel der Kinder habe, denen zum Teil geradezu ein ästhetischer Charakter zugesprochen werden müsse. Wenn nun auch die Entwickelung des Individuums nicht ohne weiteres als eine abgekürzte Wiederholung der Artentwickelung angesehen werden kann, so genügen doch diese Analogien vollkommen, um die Hypothese zu rechtfertigen, dass die Kunst sich aus dem Spiel entwickelt habe, eine besondere und verfeinerte Form des Spieles sei. Dieser Nachweis erweckt dann wieder die Hoffnung, durch Vergleich des Spieles mit der Kunst Anhaltspunkte für die Frage nach der Entwickelung der letzteren zu gewinnen, die man auf anderem Wege kaum würde gewinnen können.

Eine besondere Richtung erhalten diese entwickelungsgeschichtlichen Hypothesen durch die Thatsache, dass schon die Tiere spielen und dass auch ihre Spiele, wie man nachweisen kann, zum Teil schon einen ästhetischen, d. h. illusionistischen Charakter haben. Hierdurch werden wir auf ein Gebiet geführt, das schon von Darwin und einigen seiner Nachfolger betreten worden ist, nämlich auf die Frage nach den Vorstufen der Kunst in der Tierwelt. Nun ist es ja wohl richtig, dass die Fragen der Deszendenz- oder weiter gefasst der Entwickelungslehre gerade gegenwärtig fast alle im Fluss sind. Man könnte deshalb denken, dass der Augenblick schlecht gewählt sei, die Lamarckschen oder Darwinschen Theorien, die sich ja ursprünglich nur auf das körperliche Leben beziehen, auf das geistige Leben anzuwenden. Aber da dies wie gesagt schon von Darwin, neuerdings auch von einigen englischen und deutschen Forschern versucht worden ist, so werden wir uns der Aufgabe kaum entziehen können, zu untersuchen, ob hieran etwas Wahres ist, ob die Thatsachen der ältesten Kunstentwickelung etwa mit Hilfe dieser Hypothesen zu erklären sind.

Darüber herrscht ja nun freilich unter wissenschaftlich denkenden Menschen kein Zweifel, dass die Entwickelungslehre, mag sie formuliert werden, wie sie wolle, sich immer nur auf die Entwickelung eines schon Vorhandenen, auf die Weiterbildung schon bestehender Formen beziehen kann, dass sie also die Entstehung der letzteren selbst absolut nicht erklärt. So werden wir auch in der Kunstwissenschaft den Punkt, wo der ästhetische Trieb in die Lebewesen hineingekommen ist, niemals ermitteln können. Aber das schliesst nicht aus, dass wir über die weitere Entwickelung dieses Keimes ähnliche Hypothesen zu begründen versuchen, wie sie in Bezug auf das körperliche Leben von den Zoologen allgemein angenommen werden. Natürlich wird man sich dabei immer bewusst bleiben müssen, dass es sich hier nur um Hypothesen handeln kann. Bei der grossen Unsicherheit aller dieser Fragen wird der Ästhetiker eben nichts anderes thun können, als auszuführen, wie sich unter Voraussetzung der Richtigkeit dieser oder jener Theorie — sexuelle Zuchtwahl, Vererbung erworbener Eigenschaften, natürliche Auslese u. s. w. — die Entwickelung der Kunst aus dem Spiel etwa erklären könnte. In diesem Sinne steht wohl nichts entgegen, von einer „Ästhetik auf entwickelungsgeschichtlicher Grundlage" zu sprechen, zumal da ja auch die historischen Beweise, auf die wir so viel Wert legen, in gewisser Weise als entwickelungsgeschichtliche bezeichnet werden können. Von einer Begründung der ganzen Ästhetik auf die Descendenzlehre kann dabei natürlich nicht die Rede sein.

Überhaupt will ich gern zugeben, dass sich vom erkenntnistheoretischen Standpunkt aus gegen jede der im vorigen aufgezählten Beweisgruppen — Selbstbeobachtung, Sprachgebrauch, ästhetisches Experiment, Geschichte der Kunst, alte Kunsttheorie, primitive Kunst, Spiel der Kinder und Tiere — manches einwenden lässt. Völlig exakte Beweise sind bei keiner dieser Gruppen möglich. Da es aber meines Wissens ausser in der Mathematik und einigen wenigen Gebieten der Naturwissenschaft überhaupt keine völlig exakten wissenschaftlichen Beweise giebt, so sehe ich diesem Einwand mit grosser Ruhe entgegen. Man sucht eben in jeder Wissenschaft so weit zu kommen, wie man in ihr gemäss der Natur des bis dahin vorliegenden Materials und der ihr zur Verfügung stehenden Beweismittel kommen kann. Ultra posse nemo obligatur. Verwerflich ist nur der Standpunkt des prinzipiellen non liquet, denn er verdammt die Wissenschaft gerade in den wichtigsten Fragen

zur Unproduktivität und zu einem leeren dialektischen Hinundherschieben von Begriffen, das nicht den geringsten Wert hat. Jedenfalls will es mir schon als ein gewisser Vorzug der Illusionstheorie erscheinen, dass sie an die Stelle des bisher als alleingültig angenommenen Beweises der Selbstbeobachtung, der allenfalls noch durch einige sporadische historische Beobachtungen ergänzt wurde, acht ganz verschiedenartige Beweisgruppen treten lässt, deren jede für sich allerdings keine entscheidende Kraft hat, die aber alle zusammen, so wie sie sich gegenseitig ergänzen, doch ein sehr respektables Beweismaterial darstellen.

Ich sollte denken, dass man in einer Wissenschaft wie der Ästhetik, die von jeher der Tummelplatz ganz willkürlicher Behauptungen und individueller Vermutungen gewesen ist, jeden neuen Beweis mit Freuden begrüssen müsste. Sollte das Bild der ästhetischen Thatsachen, das sich daraus ergäbe, etwas reicher und mannigfaltiger werden als es sich bis jetzt dargestellt hat, so wäre das meines Erachtens kein Nachteil. Man könnte es wohl kaum als eine „Verwirrung", sondern nur als eine Klärung unserer Anschauungen begrüssen. Und nun zur Sache.

DRITTES KAPITEL

DIE LUST ALS ZWECK DER KUNST

ICH habe im vorigen Kapitel die Ästhetik als die Wissenschaft von den ästhetischen Lustgefühlen definiert. Diese provisorische Definition gilt es jetzt zu begründen. Um das zu können, muss nachgewiesen werden, dass der wesentliche Zweck der Kunst die Erregung von Lust ist. Es giebt eine Menge Menschen, die diese Behauptung von vornherein mit dem grössten Misstrauen aufnehmen werden. Das sind die Moralisten, die ausgesprochenen oder verkappten Ethiker, die Pietisten und die Vertreter der höheren Töchter-Moral. Und weil ihre Anschauungen einmal weit

verbreitet sind, muss dieser Beweis mit besonderer Sorgfalt geführt werden. Denn er bildet die Grundlage alles Folgenden.

Die Definition der Ästhetik als der Wissenschaft von den ästhetischen Lustgefühlen weicht von einer anderen früher allgemein gebräuchlichen ab, wonach sie die „Lehre vom Schönen" wäre. Diese Definition ist den meisten Menschen, besonders den eben erwähnten, sehr viel sympathischer. Denn der Begriff des Schönen ist so angenehm biegsam und elastisch, dass man unter ihm alles verstehen kann, was man etwa darunter verstehen will.

Die frühere spekulative Ästhetik ging bei ihren Untersuchungen gewöhnlich von einem — meist metaphysisch gewonnenen — Begriff des Schönen aus. Von ihm aus deduzierte sie dann, wie sich dieses so formulierte Schöne in den einzelnen Gebieten der Natur und Kunst, des Lebens, Forschens, Wollens, Fühlens u. s. w. offenbare oder besser gesagt offenbaren müsse. Wir Kinder eines empirischen Zeitalters sind wesentlich bescheidener geworden. Und so beginnt denn auch die Illusionsästhetik ihre Untersuchungen nicht mit der Frage nach dem Schönen, sondern mit der Frage nach der Kunst. Für uns zumal ist dies der einzige gangbare Weg. Denn wir wollen ja keine Ästhetik, sondern eine Kunstlehre schreiben. Aber auch wenn wir eine Ästhetik schrieben, würden wir mit dem Kunstschönen beginnen. Denn das Naturschöne ist ein höchst kompliziertes und schwer definierbares Ding. Man kann es nicht verstehen, wenn man nicht zuvor das Kunstschöne verstanden hat. Und man kann das Kunstschöne nicht verstehen, wenn man nicht zuvor in das Wesen der Kunst eingedrungen ist. Die empirische Forschung geht ja überhaupt nicht vom Allgemeinen zum Besonderen, sondern vom Besonderen zum Allgemeinen. Die Ästhetik von unten beginnt nicht mit dem Ganzen, um von da aus die Teile zu verstehen, sondern sie beginnt mit den Teilen, um aus ihnen das Ganze zusammenzusetzen. Daraus ergiebt sich der Gang der Untersuchung von selbst.

Wie schwer das „Schöne" im allgemeinen zu definieren ist, lehrt eine sehr einfache Erwägung. Was verstehen wir nach dem jetzt herrschenden Sprachgebrauch nicht alles unter „schön"! Wir reden von einem schönen Gedicht, einer schönen Sonate, einem schönen Gemälde. Aber wir reden auch von schönen Frauen, schönen Gegenden, schönen Frühlingstagen. Wir erklären Hunde und Pferde, die uns gefallen, für schön, aber wir preisen auch eine schöne That, eine schöne Seele, eine schöne Lebens

führung. Und damit nicht genug. Auch der Mathematiker spricht wohl von einem schönen Beweise, der Physiker von einem schönen Experiment, der Chirurg von einer schönen Operation. In Norddeutschland sagt man sogar von einem gut zubereiteten Braten: er „schmeckt schön“ und von einer feinen aromatischen Seife: sie „riecht schön“. Ja ich glaube sogar schon gehört zu haben, dass jemand von einem Pelz sagte: er „fühlt sich schön an“ oder von einem warmen Zimmer: hier ist es „schön warm“.

Ich zweifle nun durchaus nicht, dass der Philosoph ein Interesse daran haben kann, nach dem Wesen dieses weiten umfassenden und unbestimmten Schönen zu fragen. Ist er Empiriker, so wird er, um den Schönheitsbegriff zu bestimmen, zu ermitteln suchen, was alle diese Dinge miteinander gemein haben. Da wird er denn finden, dass sie alle gefallen, d. h. wenn sie wahrgenommen werden, Lust bereiten. Diese Lust ist ein Gefühl, also etwas Subjektives. Dieses subjektive Gefühl wird aber durch etwas objektiv Vorhandenes verursacht. Dieses Objektive ist das Schöne. Das Schöne ist danach die Gesamtheit aller der Eigenschaften der Dinge, die uns gefallen, uns Lust bereiten.

Dieses Schöne ist nun aber, wie man sieht, sehr verschiedener Art. Einmal ist es eine Eigenschaft, die sinnlich wahrgenommen wird, dann wieder eine, die man nur geistig auffassen kann. Und das Geistigschöne ist wieder entweder ein solches, das mehr dem Verstande oder ein solches, das mehr dem ethischen Gefühl zugänglich ist. Gemeinsam ist allen diesen Dingen nur, dass sie Lust bereiten. Aber diese Lust ist eine ganz verschiedene. Einmal ist sie sinnlich, dann wieder ethisch, dann wieder intellektuell, endlich vielleicht ästhetisch. Man kann das Schöne denken, wollen, fühlen und thun. Man kann es lesen, sehen und hören. Ja man kann es sogar schmecken, riechen, durch den Tast- und Temperatursinn wahrnehmen.

Was ist nun, so fragen wir, mit einem so allgemeinen Begriff gewonnen? Kann man sich etwas Verschiedeneres denken als eine schöne That und eine wohlriechende Seife? Etwas Verschiedeneres als eine Sonate Beethovens und ein schönes Feuerwerk? Etwas Verschiedeneres als eine gotische Kathedrale und eine holländische Auster, eine schöne Predigt und einen Straussschen Walzer? Was haben alle diese Dinge miteinander zu thun? Gewiss sehr wenig, so wenig, dass es fast lächerlich erscheinen könnte, sie unter einen Hut bringen zu wollen. Wenn man sich also nicht mit

Banalitäten zufrieden geben will, wie der, dass schön alles ist, was gefällt, oder wenn man nicht seine Zuflucht zu metaphysischen Spekulationen nehmen will, die gar keinen wissenschaftlichen Wert haben, so bleibt nichts übrig, als dass man eine Einteilung vornimmt, den ungeheuren Stoff einschränkt.

Die nächstliegende Einschränkung ist nun ohne Zweifel die, dass man das von Natur Schöne und das vom Menschen geschaffene Schöne unterscheidet. Denn jenes ist ohne unser Zuthun da und wird von uns nur so wie es ist genossen, dieses dagegen wird vom Menschen mit der Absicht geschaffen, Lust zu erregen. Und es macht psychisch gewiss einen grossen Unterschied, ob wir bei der Anschauung eines Schönen das Gefühl haben: Es ist von Natur da, oder ob wir dabei denken: Das hat ein Mensch geschaffen, ein Wesen unserer Gattung, ein Wesen, das denkt und fühlt wie wir, das mit dieser Schöpfung irgendwie auf uns hat wirken wollen.

Die Thätigkeit nun, durch die der Mensch das Schöne schafft, bezeichnen wir als Kunst. Wenn man also das Kunstschöne definieren will, muss man zuvor sagen, was man unter Kunst versteht. Das Kunstschöne ist eben das von der Kunst geschaffene Schöne, was uns gefällt, unser Wohlgefallen erregt. Deshalb ist die Definition der Kunst die erste und wichtigste Aufgabe der Ästhetik.

Kunst kommt vom selben Stamm wie Können. Es ist eine Thätigkeit, zu der ein Können nötig ist. Dieses Können beruht teils auf angeborener Begabung, teils auf Übung und Erziehung. Die angeborene Begabung ist etwas Instinktives, Vererbtes, das durch die Eigenschaften und Thätigkeiten früherer Generationen auf das Individuum übertragen worden ist; eine Fähigkeit etwas zu machen, etwas zu wirken, was andere nicht in dieser Weise machen und wirken können. Die Übung und Erziehung kommt hinzu, um diese angeborene Gabe zu entwickeln, den Menschen zu ihrer praktischen Bethätigung zu befähigen. Das Zusammenwirken beider Elemente, Begabung und Übung, ist für jede Kunst so selbstverständlich, auch bei jedem bedeutenderen Künstler so offenbar, dass seine Notwendigkeit nicht besonders bewiesen zu werden braucht.

Ein zweites Kennzeichen der Kunst ist, dass sie auf andere wirken will. Zwar schafft sich der Mensch mit der Kunst auch selbst einen Genuss. Aber er schafft ihn ausserdem auch anderen. Und es ist charakteristisch für jede normale Kunstübung, dass sie

nach der Wirkung auf andere strebt. Jede Kunst hat eine egoistische und eine altruistische Seite. Die erste von beiden ist wahrscheinlich die ältere. Zwar giebt es keine Stufe der Entwickelung, auf der der Mensch vorzugsweise allein gelebt hätte. Zum mindesten war immer ein Familienverband vorhanden. Aber da erstens Fälle der einsamen Existenz besonders auf den frühesten Stufen der Kultur sehr leicht eintreten konnten, da zweitens der primitive Mensch neben der altruistischen auch eine egoistische Kunstübung zeigt, da drittens auch jetzt noch eine egoistische Kunstübung existiert, indem der Mensch sich noch vielfach allein mit Musik, Malerei und Poesie ergötzt, so werden wir annehmen müssen, dass im Leben des primitiven Menschen die egoistische Kunst jedenfalls eine grössere Rolle gespielt hat, als heutzutage.

Dennoch ist die Kunst schon auf der ersten uns erkennbaren Stufe der Entwickelung, wie ja schon die gleichzeitige Bildung sozialer Verbände zeigt, auch altruistisch gewesen. Das Zusammenschliessen grösserer Menschengruppen zu sozialen Gemeinschaften, das sicher schon in einer sehr frühen Zeit stattgefunden hat, musste dazu führen, dass der Mensch durch die Kunst auch auf andere, auf seine Familien- und Stammesgenossen zu wirken suchte. Und überall, wo wir der Kunst in historischen Zeiten begegnen, ist diese Wirkung auf andere für sie charakteristisch. Jeder wahre Künstler strebt nach Wirkung auf seine Mitmenschen und dementsprechend nach Bewunderung und Anerkennung. Wer sich auf egoistische Kunstübung beschränkt, den nennen wir einen Dilettanten (von dilettarsi, sich ergötzen). Natürlich ist auch diese egoistische Kunst eine Kunst. Aber sie ist eine Kunst niederer Art, eine untergeordnete Nebenform der eigentlichen grossen Kunst. Das Sichzurückziehen auf egoistische Kunstübung, wie wir es zuweilen bei modernen Künstlern finden, ist, wo es freiwillig erfolgt, immer ein Zeichen von Schwäche, von Verfall des ästhetischen Gattungsinstinkts.

Danach können wir eine provisorische Definition von Kunst geben: Kunst im weitesten Sinne des Wortes ist eine teils angeborene, teils durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen, sich und anderen ein Vergnügen zu bereiten. Das Kunstschöne ist der Komplex aller Eigenschaften des von Menschen Geschaffenen, die ein solches Vergnügen gewähren.

Man sieht sofort, dass diese Definition bedeutend enger ist als die des Schönen überhaupt, und zwar einfach deshalb, weil sie

das Naturschöne ausschliesst. Dennoch ist sie noch nicht eng genug. Denn sie umfasst eine Menge Thätigkeiten, die zwar der weitere Sprachgebrauch als Künste bezeichnet, die aber das allgemeine Gefühl, das in jedem Menschen lebendig ist, nur mit Widerstreben unter diesem Namen gehen lässt. Werte, die dem Menschen ein Vergnügen bereiten, schafft nicht nur die Poesie, sondern auch die Kochkunst, nicht nur die Malerei, sondern auch die Seiltänzerei, nicht nur die Musik, sondern auch die Wissenschaft, nicht nur die Architektur, sondern auch die ethische Vortrefflichkeit. Und dennoch sind, wie jeder sofort sieht, Kochkunst und Seiltänzerei, Wissenschaft und braver Lebenswandel keine künstlerischen Thätigkeiten.

Wir müssen also einen zweiten Unterschied machen, indem wir Künste im weiteren und engeren Sinne voneinander unterscheiden. Die Ästhetik hat sich von jeher vorwiegend mit den letzteren beschäftigt. Da wir aber vollkommen vorurteilslos an unsere Aufgabe herantreten, müssen wir die uneigentlichen Künste zunächst noch einer Untersuchung unterziehen. Vielleicht gewinnen wir, indem wir sie mit den eigentlichen vergleichen, einen wichtigen Anhalt zur Ermittelung des Wesens der letzteren.

Am besten wird man dabei wieder vom Sprachgebrauch ausgehen. Wir haben uns gewöhnt, Kunst und Wissenschaft, Kunst und Handwerk paarweise zusammen zu nennen. Das beruht zum Teil ohne Zweifel auf einer gewissen Ähnlichkeit, zum Teil aber auch auf einer Verschiedenheit der beiden Glieder. Bei Kunst und Wissenschaft könnte man die Ähnlichkeit in der vorwiegend geistigen Natur des Schaffens, bei Kunst und Handwerk in der Übereinstimmung in Bezug auf das Können, die manuelle Geschicklichkeit suchen. Aber gerade die Zusammenstellung zeigt uns, dass wir Kunst und Wissenschaft nicht identifizieren, Kunst und Handwerk nicht als dasselbe ansehen. Wir finden zwischen ihnen wohl eine Ähnlichkeit in gewissen Dingen, dafür aber in anderen wieder eine Verschiedenheit.

Diese Verschiedenheit beruht, um das hier gleich vorweg zu bemerken, auf dem Verhältnis der Thätigkeit zum Genuss einerseits und zu sonstigen Zwecken andererseits. Auch wissenschaftliche und handwerkliche Thätigkeiten können Genuss erregen. Aber dieser Genuss ist bei ihnen nicht das Wesentliche, nicht der eigentliche Zweck. Die wahre Kunst dagegen hat in erster Linie den Zweck, Genuss zu bereiten. Das kann man an einigen

Künsten besonders deutlich beobachten. So z. B. an der Malerei, Musik und Poesie. Ein Gemälde hat keinen praktischen Zweck als den, angesehen und genossen zu werden. Eine Sonate hat noch nie jemand zu einem anderen Zwecke gespielt, als um sich und anderen Genuss damit zu bereiten. Und mit einem Gedicht hat man in der Regel nicht die Absicht, etwas Praktisches zu erreichen. Es kann sich wohl hier und da einmal an diese Kunstwerke ein praktischer Zweck anknüpfen. Aber die Hauptsache ist immer die Lustwirkung. Bei der eigentlichen Kunst ist der wesentliche unmittelbare Zweck die Lust, die sie erzeugt.

Ganz anders bei der Wissenschaft und beim Handwerk. Bleiben wir zunächst bei der Wissenschaft stehen. Sie ist der Kunst ähnlich durch ihren geistigen idealen Charakter, sie stimmt mit ihr ferner darin überein, dass sie ohne eine gewisse Begabung und ohne Übung und Erziehung nicht mit Erfolg betrieben werden kann. Sie nähert sich ihr ferner oft insofern, als sie dem, der sie ausübt oder ihre Ergebnisse in sich aufnimmt, Genuss bereitet. Aber sie unterscheidet sich von ihr ganz wesentlich dadurch, dass dieser Genuss bei ihr nicht der eigentliche Zweck ist. Ihr Zweck ist vielmehr die Ermittelung der Wahrheit und die Übertragung dieser Wahrheit auf andere.

Nun kann man allerdings auch in der Wissenschaft von einer Art künstlerischer Thätigkeit sprechen. Gewisse Formen der wissenschaftlichen Beweisführung und der Mitteilung wissenschaftlicher Resultate können unter Umständen eine künstlerische Form annehmen. Und die Folge davon kann eine sehr starke Lustwirkung sein. Es fragt sich nur, ob diese Lustwirkung eine ästhetische ist. Dies müssen wir zunächst deshalb verneinen, weil sie nicht das eigentliche Ziel der Thätigkeit bildet. Ein kurzer Überblick über die künstlerischen Formen der wissenschaftlichen Thätigkeit wird das beweisen.

Der Mathematiker redet wohl von einer Kunst der mathematischen Beweisführung und behauptet sogar, ein besonders eleganter oder schlagender Beweis habe einen künstlerischen Charakter, könne eine ästhetische Freude hervorrufen. Die Freude wollen wir ihm gern zugeben, die ästhetische nicht. Denn der Zweck seiner Thätigkeit ist nicht Erzeugung von Freude, sondern Ermittelung einer wissenschaftlichen Wahrheit. Deshalb ist auch seine Freude kein ästhetisches, sondern ein intellektuelles Lustgefühl.

Der Physiker und Chemiker kann seine Experimente noch so anschaulich und elegant ausführen, die Schlussfolgerungen daraus noch so lebendig und klar ziehen, er kann durch alles das seinen Zuhörern und Zuschauern noch so viel Freude bereiten, seine Thätigkeit ist doch keine künstlerische, weil sie nicht den Zweck hat, Lust zu erregen, sondern die Wahrheit zu ermitteln, die ermittelte Wahrheit anderen anschaulich zu machen.

Der Historiker kann sich bei der schriftlichen oder mündlichen Schilderung historischer Persönlichkeiten und Ereignisse sehr wohl künstlerischer Mittel, künstlerischer Formen bedienen. Und er kann durch diese Formen anderen sehr wohl einen Genuss bereiten. Dennoch kann seine Thätigkeit im ganzen niemals als Kunst bezeichnet werden, weil sie nicht den Zweck hat Freude zu bereiten, sondern wissenschaftliche Resultate in anschaulicher Weise mitzuteilen. Die Freude, die er durch die Form erzeugt, ist nicht der Zweck, sondern ein allerdings ganz hübscher Nebenerfolg seiner Thätigkeit.

Unsere Geographen legen besonderen Wert auf anschauliche Schilderung der Landschaft, womit sie ihre Thätigkeit ohne Zweifel der des Landschaftsmalers oder des poetischen Naturschilderers nähern. Dennoch ist diese Thätigkeit von der ihrer künstlerischen Rivalen prinzipiell verschieden, weil ihre Hauptabsicht nicht die ist, durch ihre Schilderung Lust zu erregen, sondern den von ihnen wissenschaftlich erkannten Zusammenhang der einzelnen Erscheinungen der Erdoberfläche für andere möglichst anschaulich zu machen. Die Anschaulichkeit der Schilderung ist bei ihnen also nicht Selbstzweck, sondern Mittel zum Zweck.

Man kann sich deshalb auch alle diese Wissenschaften ganz gut ohne die künstlerische Form denken. Es giebt eine Menge bedeutender Gelehrter, denen sie völlig versagt ist, und erst der Zwang der Mitteilung wissenschaftlicher Resultate an andere hat überhaupt dazu geführt, dass der Gelehrte von der Kunst die Mittel geborgt hat, mit denen er auf andere am besten wirken zu können glaubte. Die künstlerische Form liegt also durchaus nicht im Wesen der Wissenschaft, sondern wird mehr von aussen, als etwas zwar Wünschenswertes, aber nicht unbedingt Notwendiges zu ihr hinzugebracht.

Mit der Wissenschaft hängen dann aufs engste die Thätigkeiten zusammen, die man als ihre praktischen Anwendungen auffassen kann, z. B. die Thätigkeit des Arztes, des Pädagogen, des

Ingenieurs und des Strategen, die man eben wegen ihrer praktischen Seite sehr häufig Künste nennt.

Die Kunst des Arztes ist eine praktische Anwendung der Medizin. Dass man sie überhaupt als Kunst bezeichnet, hängt gewiss in erster Linie damit zusammen, dass sie auf einem praktischen Können beruht und eine gewisse manuelle Fertigkeit voraussetzt. Auch lässt sich nicht gut leugnen, dass glückliche Kuren und Operationen sowohl den betreffenden Patienten als auch den Unbeteiligten, die davon hören, eine sehr grosse Freude bereiten. Aber es ist klar, dass diese Freude auch hier nicht der eigentliche Zweck der Thätigkeit ist. Es giebt wohl Chirurgen, die behaupten, dass ihnen eine geschickte elegant ausgeführte Operation einen ästhetischen Genuss gewähre. Und aus Zolas Fécondité habe ich ersehen, dass gewisse Pariser Operateure am Schluss einer gelungenen Operation von ihren Zuschauern beklatscht werden. Dennoch wird man dem Ästhetiker erlauben, den ästhetischen Charakter solcher Operationen zu bezweifeln, schon deshalb, weil ihr Zweck nicht die Erzeugung von Lust, sondern die Rettung und Heilung des operierten Patienten ist.

Man hat die Lehrstunden Pestalozzis als Kunstleistungen bezeichnet, und unsere Pädagogen sprechen mit Vorliebe von einer Kunst der Erziehung. Mit Recht, insofern ihre Thätigkeit auf angeborener Begabung und langjähriger Übung beruht und denen, die sie als Unbeteiligte beobachten, Lust gewähren kann. Mit Unrecht, insofern die Erregung dieser Lust dabei vollkommen Nebensache ist, die eigentliche Absicht vielmehr auf Erziehung der Kinder zu tüchtigen Männern und Frauen geht.

Es giebt Ingenieure, die sich einbilden, eine kunstvoll konstruierte Maschine, ein Gotthard- oder Simplontunnel, eine riesige Eisenbahnbrücke seien Kunstwerke, bei deren Anblick man einen rein ästhetischen Genuss habe. Das ist ein Irrtum. Einen Genuss hat man wohl dabei, aber keinen ästhetischen. Der Genuss entsteht hier vielmehr aus der Erkenntnis der Zweckmässigkeit dieser Schöpfungen, aus dem Stolz auf die Überwindung der technischen Schwierigkeiten, auf den Scharfsinn des Erfinders, der ja ein Mensch wie man selbst ist. Er ist also ein rein intellektuelles, allenfalls, wenn man will, ethisches Lustgefühl. Den Urhebern dieser Schöpfungen kam es lediglich darauf an, mit den denkbar geringsten Mitteln, den denkbar geringsten Kosten technisch zu leisten, was überhaupt zu leisten war. Der Gedanke an die Freude,

die sie damit anderen bereiten würden, lag ihnen gewiss ziemlich fern, spielte höchstens von weitem als idealer Antrieb in ihre Thätigkeit hinein.

Eine Kunst mit durchaus praktischen Zwecken ist auch die Kriegskunst. Es giebt ja wohl Leute, die von einer „schönen“ strategischen Operation reden, den „Krieg als Kunstwerk“ verherrlichen. Aber jeder fühlt sofort, dass das nur eine übertragene Bedeutung ist. Denn der Krieg hat einen ganz bestimmten Zweck, Verteidigung des Vaterlandes und Vernichtung des Feindes. Die Freude, die daneben ein gefühlloser Schlachtenbummler daran haben könnte, ist so sehr Nebensache, dass sie nicht in Betracht kommt. Die Lust aber, die der Leser der Zeitung oder Kriegsgeschichte an den Siegen der eigenen Armee hat, ist alles andere eher als ästhetischer Genuss. Schon näher steht der Kunst das Kriegsspiel der Offiziere oder das Manöver. Doch beeinträchtigt hier der pädagogische Zweck den künstlerischen Charakter. Nur das Soldatenspielen der Kinder ist Kunst oder besser gesagt Illusionsspiel. Damit ist das Wesen der Sache genügend gekennzeichnet.

Bei den Griechen zählte die Redekunst bekanntlich zu den Künsten. Aber sie betonten die Form mehr als wir es thun und hatten auch eine Redekunst mit fingierten Zwecken, eine Schulrhetorik, die als solche Kunst, wenn auch pädagogische Kunst war. Halten wir uns dagegen an die Redekunst, wie sie jetzt bei uns geübt wird, so hat diese immer einen bestimmten, sei es moralischen oder ethischen, sei es politischen oder wissenschaftlichen Zweck. Der Kanzelredner spricht nicht, um seiner Gemeinde ein Vergnügen zu bereiten, sondern um seine Hörer zu bessern, sie bestimmten sittlichen Idealen zuzuführen. Der Rechtsanwalt verteidigt seinen Klienten nicht, um die Richter ästhetisch anzuregen, sondern um ihn vor der Verurteilung zu schützen, den Gerichtshof von seiner Unschuld zu überzeugen. Der politische Redner redet, um seinen Zuhörern eine politische Überzeugung mitzuteilen, der wissenschaftliche, wie schon gesagt, um sie zu belehren. Gewiss können alle diese Redner, wenn sie vor ihr Publikum treten, eine mehr oder weniger künstlerische Form wählen und diese Form kann als solche schön sein, also den Zuhörern gefallen. Aber dieses Gefallen macht die Thätigkeit nicht zu einer ästhetischen. Denn es ist nicht der Zweck, um dessentwillen geredet wird. Kein ernster Redner wird zugeben, dass es seine Absicht sei, in erster Linie zu

ergötzen. Er wird es als ein zweifelhaftes Lob auffassen, wenn man ihm sagt, seine Rede sei sehr schön gewesen, aber überzeugt habe sie niemand. Wir schliessen also nicht nur die Wissenschaften resp. die künstlerische Form ihrer Mitteilung, sondern auch ihre praktischen Anwendungen von der Kunst aus.

Damit ist aber gleichzeitig der Ausschluss der ethischen Handlungen ausgesprochen. Denn auch eine ethische Handlung bezweckt alles andere eher als den Genuss Unbeteiligter. Es ist ein vollkommener Irrtum, zu glauben, das Ethische und Ästhetische komme auf dasselbe heraus, sei auch nur besonders nahe miteinander verwandt. Im Gegenteil, es giebt keine zwei Dinge, die verschiedener voneinander wären. Die ethischen Gefühle zwecken auf ein Wollen, eine Willensrichtung, ein Handeln ab, die ästhetischen beruhen auf reiner uninteressierter Kontemplation. Wer ethisch handelt, der thut es um des Guten willen, das er wirkt, um des ethischen Ideals willen, das ihm vorschwebt. Wer ästhetisch anschaut, will dadurch gar nicht zu einer Willenshandlung angeregt werden, sondern nur ästhetisch geniessen. Natürlich kann man die sieben Werke der Barmherzigkeit auch so thun, dass sie „schön" wirken, d. h. beim Anblick Genuss erregen. Aber das ist für ihren Wert ganz gleichgültig. Im Gegenteil, ein Mensch, der Gutes thut, damit es gesehen wird, damit es wirkt, damit andere Unbeteiligte sich darüber freuen, steht ethisch ganz besonders tief. Das Gute ist eben nicht das Schöne und das Schöne ist nicht das Wahre. Natürlich kann sich das Schöne sowohl mit dem Guten wie mit dem Wahren verbinden. Aber diese Verbindung liegt durchaus nicht in seinem Wesen, ist durchaus nicht selbstverständlich. Der Sprachgebrauch, der immer auf einem bestimmten Gefühl beruht, hat diese drei Dinge nicht deshalb voneinander unterschieden, damit die Ästhetik sie wieder durcheinander wirrt.

Danach wird es klar sein, dass die praktische, ethische und wissenschaftliche Zwecklosigkeit ein wesentliches Kennzeichen der Kunst neben ihrem Lustcharakter ist. Natürlich muss man das Wort Zwecklosigkeit dabei richtig verstehen. Es kann hier nur im Sinne eines dem Schaffenden und Geniessenden bewussten Zweckes gemeint sein. Denn einen höheren Zweck, einen biologischen Nutzen für das Menschengeschlecht hat die Kunst natürlich. Eine Thätigkeit, die im Leben eine so grosse Rolle spielt wie die Kunst, muss natürlich dem Nutzen der Gattung dienen, und zwar noch in anderer Weise als durch die Lust, die sie

dem Individuum verschafft. Sie wird in dieser Beziehung nicht anders zu beurteilen sein als das Essen und Trinken, die Befriedigung des Geschlechtstriebes und ähnliche lusterregende Handlungen. Sie alle haben ja einen praktischen Zweck, der über die Lust hinausgeht, nämlich Erhaltung des Individuums und der Gattung. Dieser Zweck ist aber dem Menschen während des Genusses nicht bewusst oder braucht ihm wenigstens nicht bewusst zu sein. Der unmittelbare ihm bei der Thätigkeit bewusste Zweck ist vielmehr die Lust. Natürlich ist auch diese Lust ein Zweck und insofern die Kunst danach strebt, kann man bei ihr nicht einfach von Zwecklosigkeit reden. Man müsste vielmehr ihre Art Zwecklosigkeit dadurch näher bezeichnen, dass man dabei nur an die von der Lust unabhängigen Zwecke dächte.

Durch den Nachweis, dass die Kunst ausser der Erregung der Lust keinen dem Schaffenden und Geniessenden bewussten Zweck haben darf, wird nun auch ihr Verhältnis zum Handwerk bestimmt. Dass beide in wesentlichen Dingen voneinander verschieden sind, lehrt wie gesagt schon der Sprachgebrauch. Zusammenstellungen wie „Kunst und Handwerk“, „Kunsthandwerk“ u. s. w. beweisen, dass nach der allgemeinen Auffassung die Kunst zwar zum Handwerk hinzukommen kann, aber nicht damit identisch ist. Das muss deshalb besonders hervorgehoben werden, weil der Gebrauch des Wortes Kunst in früheren Zeiten ebenso wie der der analogen Worte in anderen Sprachen diesen Gegensatz durchaus nicht klar hervortreten lässt. Im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert standen in Deutschland die Künstler und Handwerker sozial durchaus auf einer Stufe und man empfand auch den Unterschied ihres Berufs durchaus nicht so stark wie heutzutage. Die grosse Bedeutung der manuellen Fertigkeit für die bildende Kunst und der zunftmässige Betrieb der Künste war nur geeignet den Unterschied zu verwischen. Der Nürnberger Schreibmeister Neudörfer zählt in seinen Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg (1547) mitten zwischen Schreinern, Drechslern, Glockengiessern, Kompassmachern u. s. w. auch Künstler wie Dürer, Veit Stoss und Peter Vischer auf, ohne durch die Gruppierung der Berufsarten anzudeuten, dass er ein Gefühl für den wesentlichen Unterschied zwischen Kunst und Handwerk hat.

Ebenso wie das Wort Kunst ursprünglich nur das Können bezeichnet, wird im Griechischen unter *τέχνη* (vom Stamme *τεκ*, der z. B. in *τέκτων* der Bildner erscheint) ursprünglich jede manuelle

Fertigkeit verstanden, weiterhin dann auch jede geistige Thätigkeit, die sich in sinnlich wahrnehmbarer Weise äussert. Und das lateinische ars (vom Stamme ar, der zusammenfügen bedeutet) schliesst ebenfalls alle Thätigkeiten in sich, bei denen es sich um die Bearbeitung und Zusammenfügung irgend welcher Stoffe handelt. Die Bezeichnung der philosophischen Fakultät der mittelalterlichen Universitäten als Artistenfakultät und die Herkunft des Wortes Arzt von artista beweist ebenfalls, dass das Gefühl für den wesentlichen Unterschied aller dieser Thätigkeiten sich erst ganz allmählich entwickelt hat.

Wenn wir nun aber von der heutigen Unterscheidung ausgehen und fragen, worauf sie beruht, so ist der nächstliegende Gedanke wohl der, dass das Handwerk eine rein manuelle Thätigkeit ist, die Kunst dagegen eine höhere geistige Begabung verlangt. Das ist wohl im allgemeinen richtig, trifft aber den Kern der Sache nicht. Denn einerseits giebt es Künste wie den Tanz, die sehr wenig geistige Begabung verlangen, andererseits haben wir Handwerksthätigkeiten, die durch ihre mechanischen Schwierigkeiten und weil sie eine Kenntnis vieler physikalischer Thatsachen voraussetzen, eine besonders hohe Intelligenz erfordern.

Dagegen ist auch hier das Verhältnis zum praktischen Zweck das Ausschlaggebende. Jedes Handwerksprodukt hat einen praktischen Zweck. Mit einem Schlüssel will man etwas aufschliessen, mit einem Messer etwas schneiden. Ein Brot will man essen, mit einem Pelz sich wärmen. Natürlich können wir uns daneben auch über alle diese Dinge freuen. Aber diese Freude bezieht sich lediglich darauf, dass sie ihren Zweck erfüllen, sie ist also wie bei der Maschine praktischer oder wenn man will intellektueller Art. Auch hat der Handwerker bei der Anfertigung seiner Produkte diese Freude nicht oder wenigstens nicht in erster Linie im Auge. Sie ist vielmehr nur ein ziemlich unwesentlicher Nebenerfolg seiner Thätigkeit.

Nun könnte man allerdings einwenden, dass es zwei Künste giebt, die jetzt allgemein zu den höheren gerechnet werden und doch neben dem Zweck der Lusterregung einen praktischen Zweck haben. Das sind die Architektur und die dekorative Kunst. In einem Hause will man doch wohnen, aus einem Glase trinken, in einem Schranke seine Kleider aufbewahren. Trotzdem bezeichnen wir diese Schöpfungen als Kunstwerke — wenn sie nur künstlerisch ausgeführt sind. Und eine gegenwärtig sehr ver-

breitete Anschauung geht sogar dahin, dass das Künstlerische bei ihnen wesentlich auf ihrer Zweckmässigkeit beruhe, dass der Genuss, den man an ihrer Anschauung habe, zum grossen Teil mit dem Gefühl für ihre Zweckmässigkeit identisch sei.

Ich halte dies indessen für einen Irrtum. Und da dieser Irrtum, wie ich glaube, für unsere moderne dekorative Kunst gewisse Gefahren mit sich bringt, so will ich auf diese Frage etwas näher eingehen. Natürlich leugne ich nicht, dass jedes Haus, das zum Wohnen dienen soll, eine Form haben muss, die es dazu geeignet macht. Auch fällt es mir nicht ein, zu bezweifeln, dass die Erkenntniss dieser Zweckmässigkeit für den Beschauer des Hauses eine Quelle der Lust ist. Ebensowenig leugne ich, dass der Architekt und dekorative Künstler bei allen seinen Werken auf die Bestimmung, der sie dienen, das Material, aus dem sie bestehen, die Technik, in der sie ausgeführt werden sollen, Rücksicht nehmen muss.

Was ich leugne, ist nur, dass diese Rücksichtnahme an sich schon etwas Ästhetisches sei, dass der ästhetische Genuss an solchen Werken wesentlich durch diese Rücksichtnahme bestimmt werde. Und zwar leugne ich es aus rein logischen Gründen. Ich sage mir, dass die Befriedigung, die man über die Zweckmässigkeit einer Sache empfindet, unmöglich ein ästhetisches Gefühl sein kann, da sonst ja auch die Freude über eine geschickt konstruierte Maschine ästhetisch sein müsste. Ich verstehe absolut nicht, wie man einerseits behaupten kann, die Geschicklichkeit eines Bau- oder Werkmeisters, der einen praktischen Grundriss eines Wohnhauses entworfen hat, sei etwas Künstlerisches, und die Geschicklichkeit eines Schlossers, der ein brauchbares und praktisches Schloss konstruiert oder eines Messerschmieds, der ein scharfes und zweckmässiges Messer angefertigt hat, sei etwas Handwerkliches. Denn beides ist doch ganz dasselbe. Die Thätigkeit des Baumeisters mag schwerer sein, eine längere Vorbereitung voraussetzen, auch eine höhere Bildung erfordern. In Bezug auf die Frage Kunst oder Nichtkunst steht sie ganz auf demselben Blatte. Es ist mir vollkommen unerfindlich, wie man die Freude über den praktischen Grundriss und die zweckmässige Konstruktion eines Hauses als ästhetisch, die an der praktischen Benutzbarkeit eines guten Taschenmessers, eines Hausschlüssels, einer passenden Brille als nichtästhetisch bezeichnen will.

Was aber die Behauptung betrifft, die Kunstform eines Ge-

bäudes oder eines tektonischen Produkts, eines Gefässes u. s. w. ergebe sich unmittelbar aus seinem praktischen Zweck und aus der Natur des Materials und der Technik, so beruht sie, wie ich glaube, auf einer einfachen Verwechslung zwischen Kunstform und Werkform. Gerade die Kunstform ergiebt sich nicht aus diesen praktischen Bedingungen, wohl aber die Werkform. Was sich aus Zweck, Material und Technik ergiebt, ist eben gar nicht Kunstform, und was Kunstform ist, ergiebt sich nicht aus diesen Bedingungen. Ein paar Beispiele mögen das erläutern.

Am griechischen Tempel sind die oblonge Form und die senkrechten Wände der Cella, das symmetrisch geneigte Satteldach mit seinen beiden dreieckigen Giebeln Elemente der Werkform, die sich unmittelbar aus praktischen Bedürfnissen, aus der Technik des Bauens u. s. w. ergeben. Der Säulenkranz dagegen, die Form der Säulen im einzelnen, der hohe Unterbau, die Form des Gebälks, die Kurvaturen u. s. w. sind Kunstformen. Denn sie sind nicht notwendig, brauchen wenigstens nicht notwendig so zu sein wie sie sind. Unbedingt praktisch erforderlich war nur eine geschlossene und gedeckte gemauerte Cella für den Gott. Die Technik des Mauerns erforderte senkrechte Wände, die Rücksicht auf den Regen ein geschlossenes und geneigtes Dach. Dieses als Satteldach musste Giebel haben. Damit sind die praktischen Forderungen erschöpft, man kann danach ganz genau sagen, was am Tempel praktisch bedingt war und was nicht. Kunstform ist natürlich nur das letztere. Man kann zugeben, dass eine angemessene Verbindung zwischen Werkform und Kunstform eine Bedingung der architektonischen Schönheit sei, aber man kann nicht sagen, dass die Kunstform aus dem praktischen Bedürfnis hervorwachse.

An einem geschmiedeten Gitter, das aus spiral- oder rankenförmig gebogenen Eisenstäben konstruiert ist, ist praktisch bedingte Werkform nur, dass es eine gewisse Höhe hat und aus Eisenstäben besteht, die in einer Ebene liegen und in gewissen nicht zu grossen Zwischenräumen miteinander verbunden sind. Dagegen ist die gebogene Form dieser Eisenstäbe Kunstform. Gerade sie ergiebt sich aber durchaus nicht, wie man vielfach glaubt, aus der Technik. Wollte man ein Eisengitter auf die bequemste und billigste Weise aus geschmiedeten Eisenstäben herstellen, so würde man es aus lauter geraden senkrechten parallelen Stäben, die von einigen Querstäben gekreuzt würden, bestehen lassen. Diese Form

würde sowohl den technischen Bedingungen des Schmiedens, als auch der Forderung der Festigkeit am besten entsprechen, auch nebenbei gesagt die billigste sein. Die gebogene Form der Stäbe dagegen ist erstens schwieriger herzustellen, zweitens teurer, drittens (wegen der ungleichen Entfernung der Verbindungsstellen voneinander) weniger solide. Man kann also durchaus nicht sagen, dass sie aus der Bestimmung, dem Material und der Technik hervorwächst, sondern umgekehrt, dass sie sich im Gegensatz dazu entwickelt. Und zwar entwickelt sie sich aus einem rein ästhetischen Bedürfnis, dessen Wesen wir später noch kennen lernen werden. Dieses Bedürfnis kann sich wohl unter Umständen den Bedingungen des Materials anpassen, braucht es aber durchaus nicht. Natürlich wird sich jeder verständige Künstler bemühen, die praktische und ästhetische Forderung möglichst in Einklang miteinander zu bringen — schon aus Sparsamkeitsrücksichten. Aber gerade dieses Bemühen ist wieder kein ästhetisches, sondern ein praktisches. Im allgemeinen kann man sagen, dass sich die Kunstform unabhängig von der Bestimmung des Produkts, dem Material und der Technik, aus rein ästhetischen Bedürfnissen heraus entwickelt, dass man sich aber natürlich aus Zweckmässigkeitsgründen bemüht, sie dem praktischen Zweck und den Bedingungen des Materials möglichst anzupassen. Das Künstlerische dabei ist aber nicht diese Anpassung, sondern lediglich die aus ästhetischen Bedürfnissen hervorgegangene Kunstform, die mit den praktischen Bedürfnissen einen Kompromiss eingeht.

Man wird es danach begreifen, wenn ich sage: Was an einem Bauwerk oder einem kunsthandwerklichen Produkt aus dem Material und seiner bequemsten und billigsten Bearbeitungsweise hervorgeht, ist nicht künstlerisch, und was an ihm künstlerisch ist, das ist nicht aus dem Material und der Technik hervorgegangen. Mit anderen Worten: Architektur und dekorative Kunst können überhaupt nur insoweit zu den Künsten gerechnet werden, als sie in ihren Formen über das, was der praktische Zweck, das Material und die Technik fordern, hinausgehen.

Das thun sie auch thatsächlich überall, wo sie künstlerische Ansprüche machen. Jeder Formstein im Ziegelbau, jedes Gesims und jeder Pilaster an einer Sandsteinfassade, jede Schnitzerei an einem Balken, jedes ausgeschweifte Dach, jeder gebogene Tischfuss, jede bemalte Vase geht über das, was Zweck und Material erfordern, hinaus. Und ihre Formen sind nur soweit sie das

thun Kunstformen. Als solche fordern sie von der Technik etwas, was diese zwar leisten, aber stets nur mit Aufwand von Zeit, Material und Kosten leisten kann. Deshalb ist auch jedes kunsthandwerkliche Produkt, mag es noch so einfach sein, teurer als ein reines Handwerksprodukt, das nur den Anspruch macht, dem entsprechenden Zwecke zu dienen. Wäre es richtig, dass seine Formen sich unmittelbar aus der Technik entwickelten, so müsste gerade die Kunstform die billigere sein.

Darum will ich durchaus nicht leugnen, dass der bewusste Verzicht auf die reichen ornamentalen Formen des älteren Kunsthandwerks, den wir in unserer modernen Zierkunst beobachten können, auf einem gesunden Gefühl beruhe. Aber gerade er ist für sich allein noch nichts Ästhetisches, sondern etwas rein Praktisches, höchstens vom Standpunkt der Abwechslung Wertvolles. Das positiv Ästhetische beruht beim modernen Kunstgewerbe vielmehr auf der ausdrucksvollen Linie, durch die der Ausfall an Ornament ersetzt wird. Gerade diese ausdrucksvolle Linie ergiebt sich aber nicht aus dem praktischen Zweck, sondern aus dem rein ästhetischen Bedürfnis.

Wenn wir also Architektur und dekorative Kunst überhaupt zu den Künsten rechnen wollen, so können wir das nur, indem wir ihre praktische Seite ganz aus der Betrachtung ausschliessen. Sie sind eben Künste nur in dem, worin sie über das praktisch Notwendige, sei es in der Linie, sei es im Ornament hinausgehen. Dann aber widersprechen sie dem Satz von der praktischen Zwecklosigkeit der Kunst nicht, sondern bestätigen ihn nur. Es bleibt dabei, dass der einzige dem Künstler und Geniessenden bewusste Zweck der Kunst die Lust ist, die sie erzeugt.

In der That ist diese Seite der Kunst in der Ästhetik von jeher sehr stark betont worden. Schon in der älteren Ästhetik hat man den ästhetischen Genuss wohl als ein „interesseloses Wohlgefallen“, ein „Anschauen ohne zu begehren“, ein Gefühl für „subjektive Zweckmässigkeit ohne objektiven Zweck“, ein „Schweigen des Willens“ u. s. w. bezeichnet. Diese Worte sind nicht alle gleich treffend gewählt. Ein Interesse hat man z. B. auch an einem Kunstwerk, das man mit Genuss anschaut, und begehren kann man seinen Besitz ebenfalls, schon weil man dadurch in den Stand gesetzt wird, es immer zu geniessen. Das Entscheidende ist vielmehr das Fehlen jedes vom Genusse unabhängigen Zwecks.

Ein weiteres Kennzeichen der Kunst, das eng damit zusammenhängt, ist die Freiwilligkeit. Weder der Künstler ist zum Schaffen, noch das Publikum zum Geniessen verpflichtet. Allerdings muss man bei beiden einen inneren Drang zur Kunst, ein instinktives Bedürfnis nach Kunst annehmen, das unter Umständen so stark werden kann, dass es sich nicht überwinden lässt. Überhaupt ist ja das Wort Freiwilligkeit nach unserer Auffassung des freien Willens (s. oben S. 13) nur im Sinne der Illusion der Freiwilligkeit zu verstehen. In Wirklichkeit schafft und geniesst der Mensch die Kunst ja ohne Zweifel unter dem Zwang instinktiver Triebe, über die er sich selbst nicht völlig klar wird. Es ist aber geradezu charakteristisch für die Kunst, dass ihr Betrieb und ihr Genuss das Gefühl der Freiwilligkeit voraussetzt. Der Künstler kann zwar durch die Sorge um das tägliche Brot zur Arbeit gezwungen sein. Aber wenn er ein wahrer Künstler ist, fühlt er den Drang dazu so stark in sich, dass er eines äusseren Antriebs nicht bedarf. Er macht eben keinen Beruf aus der Kunst, wenn die Lust am Schaffen bei ihm nicht stärker ist als jeder äussere Antrieb. Thatsächlich produzieren ja auch fast alle Künstler weit mehr, als sie verkaufen, jedenfalls zum Zwecke des Lebensunterhalts verkaufen müssten. Die meisten von ihnen sind nicht der Gefahr ausgesetzt, dass sie nicht genug arbeiten können, sondern dass sie nicht genug Gelegenheit finden, ihren Schaffensdrang gegen einen entsprechenden Lohn zu bethätigen.

Ebenso geniesst das Publikum die Kunst freiwillig. Wer ein Gemälde nicht sehen will, braucht nur die Augen zuzumachen oder sich herumzudrehen. Wer ein Konzert nicht hören, eine Theateraufführung nicht besuchen will, braucht nicht hineinzugehen. Höchstens die Musik der Dilettanten kann zuweilen so aufdringlich werden, dass man sich ihrer ohne die Polizei nicht erwehren kann.

Diese Freiwilligkeit ist ohne Zweifel eine wichtige Eigenschaft der Kunst, die für die Erkenntnis ihres Wesens nicht ausser acht gelassen werden darf. Schon aus ihr kann man schliessen, dass jede Anschauung eines Kunstwerks, wenn sie ihren Zweck erfüllen soll, Lust erregen muss. Denn es liegt in der Natur des Menschen, dass er sich nicht freiwillig Unlust verschafft. Jeder normale Mensch strebt nach Verminderung der Unlust unter gleichzeitiger Vermehrung der Lust. Selbst die Aufopferung und die gesuchte Entbehrung sind indirekt wieder Quellen der Lust. Die Unlust, die

dadurch erzeugt wird, wird durch eine höhere Lust aufgewogen. Folglich können Handlungen, die der Mensch freiwillig vollzieht, nur lusterregend sein. Der Kunstgenuss ist gleichzeitig freiwillig und lustvoll.

Deshalb ist jede ästhetische Theorie falsch, die mit der Möglichkeit rechnet, dass ein ästhetisches Gefühl ein Unlustgefühl sein könne. Es kann wohl vorkommen, dass in den Genuss eines Kunstwerks Unlustgefühle eingehen — ich erinnere an die grausigen Motive der Tragödie und die Dissonanzen der Musik — aber in solchen Fällen muss die Lust immer so stark überwiegen, dass, wenn man die Rechnung abschliesst, doch ein überwiegendes Plus an Lustwerten herauskommt.

Natürlich ist nun aber das Gefühl der Freiwilligkeit, das man beim Kunstgenuss hat, nicht die eigentliche Ursache des letzteren. Denn die Freiwilligkeit allein genügt nicht, um das Wesen des Kunstgenusses zu verstehen. Man kann im Leben eine Menge Handlungen mit dem Gefühl der Freiwilligkeit thun, die durchaus nicht von ästhetischen Gefühlen begleitet sind, überhaupt nicht das Geringste mit Kunstgenuss zu thun haben. Wenn jemand freiwillig Gutes thut, freiwillig arbeitet, Bücher schreibt, Kohl baut, Holz hackt, freiwillig ins Feld zieht, um das Vaterland zu verteidigen, so hat er daran Lust, und zwar eine Lust, die die eventuell damit verbundene Unlust überwiegt. Dennoch wird hier kein Mensch von Kunstgenuss sprechen. Wenn das Freiheitsgefühl an sich schon ästhetisch wäre, so würde jeder Beamte, der sich so diszipliniert hat, dass er seine Pflicht gern thut, jeder Gelehrte, der aus reiner Lust an der Arbeit forscht, jeder Handwerker, der seine Arbeit frisch und freudig thut, einen ästhetischen Genuss haben. Das ist natürlich Unsinn. Das Ästhetische muss anderswo gesucht werden, und die Sache wird vielmehr so liegen, dass die Freiwilligkeit erst eine Folge der Lust ist, die man an der Kunstanschauung hat, dass man sich dieser deshalb freiwillig hingiebt, weil sie ein eigenartiges und sehr starkes Lustgefühl erzeugt. Der Kunstgenuss ist nicht deshalb ein Genuss, weil er freiwillig ist, sondern er ist deshalb freiwillig, weil er ein Genuss ist. Genusswert und Freiwilligkeit bedingen sich eben gegenseitig. Logisch kann man den Genusswert aus der Freiwilligkeit erschliessen, materiell ergiebt sich die Freiwilligkeit aus dem Genusswert. Die Ursache des Genusswertes selbst ist also damit noch nicht erklärt.

Immerhin ist es wichtig, dass der Kunstgenuss sich durch

seine Freiwilligkeit den höchsten Formen des menschlichen Thuns an die Seite stellt. Jede praktisch notwendige Thätigkeit des Menschen erhält ihre höhere Weihe erst dadurch, dass sie freiwillig vollzogen wird. Die höchste Stufe der ethischen Selbstzucht ist die, dass man lernt, das was man thun muss, gern zu thun. Dies ist das Ziel, dem jede Erziehung nachstrebt. Der Zweck der Erziehung ist, das Individuum dahin zu bringen, dass es das Notwendige und Nützliche mit der Illusion der Freiheit ausführt. Dieser durch Selbstdisziplin erzeugten lustvollen Freiwilligkeit steht die Lust am sinnlichen Genuss als anderes Extrem gegenüber. Zwischen beide schiebt sich, wie schon Schiller richtig erkannt hat, der Kunstgenuss ein. Die ästhetische Anschauung ist nicht in demselben Sinne lusterregend wie die sinnlichen Thätigkeiten. Denn sie will gelernt sein und enthält zuweilen Unlustmomente, die durch Lustmomente überwogen werden müssen. Sie ist auch nicht in demselben Sinne lusterregend wie die durch ethische Selbstdisziplin erzeugten Handlungen. Denn sie setzt den Kampf gegen die Sinneslust wenigstens nicht als Regel voraus. Sie steht vielmehr genau in der Mitte zwischen diesen beiden Extremen und dient schon dadurch in gewisser Weise zur Erhaltung der harmonischen Einheit des menschlichen Wesens.

Alles dies sind keine willkürlichen Phantasien, sondern Thatsachen, die jeder durch Beobachtung des Lebens bestätigt finden kann. Man braucht nur eine grössere Zahl von Künstlern zu fragen, wie sie ihre Kunst auffassen, zu welchem Zweck und in welcher Art sie künstlerisch thätig sind, und sie werden übereinstimmend antworten, dass sie gern und vollkommen freiwillig arbeiten, dass der einzige Zweck, den sie dabei haben, der ist, sich und anderen Lust zu bereiten, und dass ihnen jede andere, sei es wissenschaftliche, sei es ethische, moralische, religiöse, sei es sinnliche oder praktische Rücksicht fernliegt. Natürlich giebt es auch Künstler, die mit Nebenabsichten der zuletzt genannten Art arbeiten. Aber man wird beobachten können, dass dies meistens die untergeordneten sind. Und selbst bei ihnen drängt sich die Absicht, Lust zu erregen, immer bis zu einem gewissen Grade vor. Man kann mit Bestimmtheit behaupten, dass je naiver ein Künstler ist, je weniger er unter dem Einfluss entweder wissenschaftlicher Theorien oder äusserer praktischer Verhältnisse steht, um so mehr seine Absicht darauf geht, sich und anderen einen Genuss zu bereiten, der von allen anderen Rücksichten frei ist.

Lustcharakter, Zwecklosigkeit und Freiwilligkeit sind also die drei ersten und allgemeinsten Kennzeichen der Kunst, drei Kennzeichen, die sich gegenseitig bedingen, unmittelbar voneinander abhängen. Im übrigen ist die künstlerische Thätigkeit, wie wir schon hier hervorheben müssen, in Bezug auf die Sinne, die zu ihrer Wahrnehmung dienen, eine sehr mannigfaltige. Die Wahrnehmung des Kunstwerks kann entweder durchs Auge geschehen (Malerei, Plastik, Architektur, dekorative Künste und Tanz) oder durchs Ohr (Musik und Poesie) oder durch beides zusammengenommen (Schauspielkunst und dramatische Musik). Das Kunstwerk kann entweder sein ein sichbares Werk von Menschenhand (Malerei, Plastik, Architektur und dekorative Kunst) oder eine Schöpfung des menschlichen Geistes, die dem Geniessenden durch Hören oder Lesen vermittelt wird (Poesie und Musik) oder eine Produktion des menschlichen Körpers, bei der der Künstler selbst mit seinem Körper und seinen Bewegungen das Kunstwerk darstellt (Schauspielkunst und Tanz). Danach können wir die oben S. 56 gegebene provisorische Definition der Kunst in folgender Weise erweitern:

Kunst ist die teils angeborene, teils durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen, sich und anderen durch Werke seiner Hand oder seines Geistes oder durch Produktionen seines Körpers einen Genuss zu bereiten, bei dem im Bewusstsein des Künstlers und des Geniessenden ausser der Lust kein weiterer Zweck vorhanden ist.

VIERTES KAPITEL

DIE ANSCHAUUNGSILLUSION

WENN man die hier gegebene Definition betrachtet, so macht sie zwar zuerst einen sehr vollständigen Eindruck. Aber man überzeugt sich doch bei genauerem Hinsehen bald, dass sie unvollständig ist. Zu diesem Zweck braucht man nur alle Künste

Revue passieren zu lassen, die — nach Ausschluss der schon im vorigen Kapitel beseitigten — im weiteren Sinne als solche bezeichnet werden.

Da ist z. B. die Kochkunst. Bei dieser muss man zweierlei unterscheiden. Versteht man darunter die Kunst, die zum Leben notwendigen Speisen schmackhaft zu bereiten, so ist sie nichts anderes als ein Handwerk. Denn ihre Produkte haben einen praktischen Zweck, nämlich den, gegessen zu werden. Man könnte ja sagen, die Schmackhaftigkeit der Zubereitung, die nicht unbedingt notwendig sei, mache sie zur Kunst. Aber auch sie ist in gewisser Weise notwendig und dient einem praktischen Zweck, insofern sie die Bekömmlichkeit und somit auch die Nahrhaftigkeit steigert.

Versteht man aber darunter die Kunst, Leckerbissen zuzubereiten, die der Mensch zum Leben nicht nötig hat, z. B. Gänseleberpasteten, Krammetsvögel, Hummermajonaise u. s. w., so passen alle Kennzeichen auf sie, die der Kunst nach unserer bisherigen Definition zukommen, und die Kochkunst wäre dann ebenso wie die Konditorei als vollgültige Kunst zu betrachten. Koch und Konditor müssen ohne Zweifel eine gewisse Begabung, zum mindesten einen gewissen „Geschmack" zu ihrem Beruf mitbringen. Sie müssen diese Begabung durch Übung weiter ausgebildet haben. Sie können ferner die von ihnen geschaffenen Gerichte und Leckerbissen selbst mit Vergnügen essen, und fertigen sie ausserdem an, um anderen damit ein Vergnügen zu bereiten — wobei die Entgegennahme von Lohn, die wir ja auch in der eigentlichen Kunst finden, durchaus nichts Auffallendes bietet. Die Speisen sind ein Werk ihrer Hand, dazu auch ihrer Sinne und wenn man will ihres Geistes. Der Genuss, den man an ihnen hat, ist vollkommen freiwillig. Sie haben ausser diesem Genuss gar keinen, sei es ethischen, sei es wissenschaftlichen, sei es praktischen Zweck.

Dennoch sind Kochkunst und Konditorei nach der allgemeinen Auffassung keine Künste im höheren Sinne des Wortes. Kein Mensch wird auf den Gedanken kommen, eine Gänseleberpastete oder eine Torte mit einem Rembrandtschen Porträt oder Tizians Zinsgroschen zu vergleichen. Dasselbe gilt von einem feinen Parfüm oder einer wohlriechenden Seife. Kein Mensch wird sich einfallen lassen, sie auf dieselbe Stufe zu stellen mit der Schule von Athen oder der neunten Symphonie.

Nun könnte man ja sagen, solche Kunstwerke stellten die Höhepunkte der künstlerischen Thätigkeit dar, mit ihnen könne man natürlich die niederen Kunstprodukte nicht vergleichen. Man brauche nur ein holländisches Stilleben oder eine Porzellanvase zu nehmen und der Abstand sei alsdann durchaus nicht besonders gross mehr. Dennoch empfindet jeder, dass hier ein Unterschied besteht. Er empfindet es schon deshalb, weil der Sprachgebrauch ihn macht. Wir bezeichnen nun einmal die Konditorei, die Parfümerie, die Seifenfabrikation, die ganze chemische Geruchsindustrie nicht als Künste. Wir stellen weder ihre Produkte noch die der Kochkunst in unseren Kunstausstellungen aus. Sie gelten uns als Schöpfungen des Handwerks oder der Industrie. Die Definition, die wir für Kunst gegeben haben, muss also unvollständig sein. Es muss ein wichtiges Glied in ihr fehlen, und zwar gerade die Bestimmung, durch die die Kunst als Kunst im höheren Sinne charakterisiert wird. Diese gilt es jetzt zu finden.

Der erste Gedanke, auf den man dabei kommen könnte, wäre der, dass der Unterschied dieser Beschäftigungen auf der Natur der bei ihnen in Thätigkeit tretenden Sinne beruhe. Die Kochkunst, die Konditorei, die Parfümerie u. s. w. sind Thätigkeiten, deren Produkte durchweg durch den Geschmack und Geruch wahrgenommen werden. Auch im Gebiete des Tast- und Temperatursinns haben wir Thätigkeiten, die auf eine künstliche Erzeugung von Lust hinauslaufen. Wenn man sich z. B. im Sommer mit einem Fächer frische Luft zufächelt oder im Winter in die hohlen Hände haucht, wenn man weiche Tierfelle über einen Divan oder auf das Parkett legt, so dass die Hand weich darüber hingleitet und der Fuss tief darin einsinkt, so sind das Mittel, mit denen man sich künstlich Lustempfindungen des Tast- und Temperatursinns verschafft. Dennoch fällt es keinem Menschen ein, diese Thätigkeiten als Kunst zu bezeichnen.

Nun ist es ja bekannt, dass diese Sinne, Geschmack, Geruch, Tast- und Temperatursinn als niedere bezeichnet werden. Die Bezeichnung ist physiologisch und entwickelungsgeschichtlich sehr wohl begründet, denn sie funktionieren bekanntlich ungenauer als das Gesicht und Gehör und stehen auch entwickelungsgeschichtlich auf niederer Stufe. Da nun sämtliche Kunstwerke im höheren Sinne mit dem Auge und Ohr wahrgenommen werden, so könnte es scheinen, dass man in die obige Definition nur diese beiden oberen Sinne einzufügen brauchte, um alle Zweifel zu zerstreuen.

Allein das würde uns wenig nützen. Denn wir haben auch im Gebiete des Gesichts- und Gehörssinns Produktionen, die Lust erregen, ohne doch als Kunstwerke zu gelten. Aus dem Gebiete des Gesichtssinns nenne ich das Feuerwerk, aus dem Gebiete des Gehörssinns die Äolsharfe. Ein Feuerwerk geniessen wir wegen der schönen bunten, schwungvoll durch die Luft emporschiessenden Raketen und Leuchtkugeln, eine Äolsharfe wegen der harmonischen künstlich abgestimmten Töne, die ihr der Wind entlockt. Dennoch wird es keinem Menschen einfallen, ein schönes Feuerwerk mit einem Bilde von Tizian, eine klingende Äolsharfe mit einem von Joachim gespielten Stradivarius zu vergleichen. In der Natur der bei der Wahrnehmung in Thätigkeit tretenden Sinne kann also der Unterschied nicht liegen.

Ein zweiter Gedanke wäre vielleicht der, dass die Werke der Kunst einen Inhalt haben müssten, der bei rein sinnlichen Produktionen wie der Torte, dem Feuerwerk, der Äolsharfe fehlt. Aber was heisst das: einen Inhalt haben? Was ist z. B. der Inhalt eines Ornaments, einer Fuge, eines Tanzes? Man würde Mühe haben darauf eine Antwort zu geben, und die Ästhetik hat auch thatsächlich noch keine Antwort darauf gefunden.

Am allernatürlichsten könnte es scheinen, den Unterschied der eigentlichen und uneigentlichen Künste darin zu erkennen, dass diese uns einen rein sinnlichen, jene dagegen einen höheren geistigen Genuss verschafften. Aber dagegen lässt sich dasselbe einwenden wie gegen das Merkmal des Inhalts. Was ist der höhere geistige Genuss, den ein Ornament, eine Fuge, ein Tanz verschafft? Und was ist überhaupt ein „höherer geistiger" Genuss? Natürlich haben wir einen solchen an der Kunst, aber welcher Art ist er? Dieses höhere Geistige gilt es ja gerade zu erklären, das ist ja gerade das Problem, um das es sich in der Ästhetik handelt.

Der Unterschied zwischen Psychischem und Sinnlichem genügt dazu ebenfalls nicht. Denn auch das Sinnliche ist psychisch. Sobald eine Sinneswahrnehmung Lust erregt, ist sie zum Centralorgan weitergeleitet worden. Und von hier aus werden alle die physischen Veränderungen bewerkstelligt, die den Genuss verursachen oder mit ihm parallel gehen, die stärkere Blutzufuhr zum Gehirn, die gesteigerte Lebensthätigkeit überhaupt nebst allem, was damit zusammenhängt. Psychisch wirken also die höheren wie die niederen Künste. Es fragt sich nur, wie sie psychisch wirken. Und damit sind wir auf das eigentliche ästhetische Problem gekommen.

Es handelt sich darum, nachzuweisen, welcher psychische Vorgang sich beim Kunstgenuss an die sinnliche Wahrnehmung anschliesst, wie die sinnliche Wahrnehmung in der Seele weiterwirkt. Hier muss der Unterschied stecken, dies muss das eigentlich Charakteristische sein.

Um nun hierüber Gewissheit zu erlangen, wollen wir eine Gruppe von Künsten ins Auge fassen, die zwar auf unsere bisherige Definition von Kunst passen, aber nach dem strengeren Sprachgebrauch doch von den eigentlichen Künsten getrennt werden. Das sind die artistischen Fertigkeiten, Turnkunst (Gymnastik oder Akrobatik), Reitkunst, Seiltänzerei, Jongleurkunst, kurz alles, was man heutzutage gewöhnlich unter dem Begriffe der „Spezialitäten" zusammenfasst. Unter Turnkunst wären dabei nicht nur die jetzt gebräuchlichen Übungen am Gerät, sondern alle körperlichen Fertigkeiten zu verstehen, also z. B. auch Wettlauf, Ringkampf, Fussball, Tennis u. s. w., soweit sie im Sinne der Schaustellung geübt werden. Legte man altgriechische Verhältnisse zu Grunde, so würden hierher alle Übungen der Palästra, alle Kampfarten der nationalen Wettspiele u. s. w. gehören.

Es giebt wohl Menschen, die diese Thätigkeiten, entsprechend dem laxeren Sprachgebrauch, zu den Künsten rechnen. Wir trennen sie indessen meistens von den eigentlichen Künsten, was sich schon in dem Namen „artistische Fertigkeiten" oder „Spezialitäten" ausspricht.

Natürlich kommen alle diese Thätigkeiten nach dem, was wir im dritten Kapitel gesehen haben, nur insoweit in Betracht, als es sich dabei um irgend eine Schaustellung, d. h. um eine Wirkung auf andere handelt. Der gewöhnliche Turner, der nur seiner Gesundheit wegen turnt, der Sonntagsreiter, der sich von Zeit zu Zeit einmal auf ein Pferd setzt, um sich durchrütteln zu lassen und dadurch seinen Blutumlauf zu befördern, der Tennisspieler, der nur zu seiner eigenen Ergötzung spielt, sind in unserem Sinne keine Künstler, ebensowenig wie der Tänzer, der den Tanz nur als Mittel benutzt, Damenbekanntschaften zu machen oder sich ein russisches Dampfbad zu sparen. Künstler sind dagegen der Parterregymnastiker auf der Spezialitätenbühne, der Akrobat am Trapez, der Zirkusdirektor, der die hohe Schule reitet, der Ballettänzer u. s. w. Denn sie produzieren sich, um auf andere zu wirken, diese Wirkung hat einen Lustcharakter und die Produktion hat keinen anderen Zweck als den, Lust zu bereiten.

Hier haben wir es nun mit der charakteristischen Thatsache zu thun, dass nach der allgemeinen Auffassung besonders der höher Gebildeten alle diese sogenannten Künste uns nur ein niederes Vergnügen bereiten. Wir gehen ja ganz gern einmal in einen Zirkus, auch wohl in ein Spezialitätentheater, aber es fällt uns nicht ein, den Genuss, den wir an einer solchen Schaustellung haben, mit dem zu vergleichen, den uns eine theatralische Aufführung, ein Konzert, der Besuch einer Gemäldegalerie bereitet. Dies ist eine empirische Thatsache, mit der wir rechnen, von der wir ausgehen müssen. Und wir finden eine Bestätigung dafür darin, dass die Künstler, die sich diesen Spezialitäten widmen, in der Regel weniger gebildet sind als die anderen, dass sie dementsprechend auch auf einer niederen sozialen Stufe stehen.

Man könnte nun denken, der Unterschied beruhe darauf, dass bei diesen artistischen Fertigkeiten der Körper selbst produziert wird und die Virtuosität eine grosse Rolle spielt. Aber das erstere trifft auch beim Tanz zu, das letztere ist sowohl beim Tanz, wie bei der Musik und der Schauspielkunst der Fall. Wenn nun ausserdem, wie wir gesehen haben, weder die Natur der bei der Wahrnehmung thätigen Sinne, noch auch der Inhalt der Darstellung einen wesentlichen Unterschied ausmacht, so bleibt nichts übrig, als diesen Unterschied in der Art zu erkennen, wie die sinnliche Wahrnehmung im Bewusstsein des Geniessenden weiterwirkt, d. h. in dem psychischen Vorgang, der sich an die Wahrnehmung anschliesst. Diesen psychischen Vorgang bezeichne ich nun als Illusion. Nach meiner Überzeugung ist das wesentliche Kennzeichen aller höheren Künste im Unterschied von allen niederen, überhaupt der Kunst im Unterschied von allen anderen Thätigkeiten des Menschen die künstlerische Illusion.

Dieser Gedanke ist keineswegs neu. Im Gegenteil, er entspricht durchaus dem allgemeinen Gefühl, wie es sich im Sprachgebrauch niedergeschlagen hat. Jedermann hat eine gewisse Vorstellung davon, was künstlerische Illusion ist. Wenn wir von einer schauspielerischen Leistung sagen wollen, sie sei gut gewesen, so sagen wir wohl, sie habe uns in Illusion versetzt. Wenn wir sie tadeln wollen, so sagen wir, wir seien bei ihrem Anblick nicht in die Illusion hineingekommen oder durch irgend einen Fehler aus ihr herausgerissen worden. Wenn wir ein

Gemälde tadeln wollen, so behaupten wir, die Dinge seien darauf so dargestellt, dass man nicht in die Illusion hineinkommen könne. Von einem Menschen, dessen ästhetischer Sinn nur wenig entwickelt ist, der also Kunstwerke nicht recht geniessen kann, sagen wir wohl: Er ist nicht illusionsfähig. Es scheint danach geradezu, als ob wir — oder vorsichtiger ausgedrückt: viele gebildete Menschen — Illusionsfähigkeit und künstlerische Genussfähigkeit, Illusion und künstlerischen Genuss identifizierten. Sollte das wirklich der Fall sein, so käme es in der Ästhetik eigentlich nur darauf an, das Wesen dieser Illusion zu ermitteln, den psychischen Vorgang, den wir Illusion nennen, zu beschreiben, d. h. zu analysieren. Ihre Aufgabe wäre damit erfüllt.

Dies wollen wir nun in der That thun, und zwar müssen wir dabei die verschiedenen Arten von Illusion, die es giebt, getrennt behandeln. Wir unterscheiden drei Arten von Illusion, je nach den geistigen und körperlichen Thätigkeiten, auf die sie sich beziehen, nämlich erstens Anschauungsillusion, zweitens Gefühls- und Stimmungsillusion und drittens Bewegungs- und Kraftillusion. In den meisten Fällen treten diese drei Arten nicht getrennt voneinander auf, sondern so dass durch ein Kunstwerk zwei von ihnen oder auch alle drei gleichzeitig erzeugt werden. Dennoch tritt in der Regel in jeder Kunst eine von ihnen in den Vordergrund. So ist z. B. die Malerei vorwiegend eine Kunst der Anschauungsillusion, die Musik vorwiegend eine Kunst der Gefühls- und Stimmungsillusion, so sind Architektur und Tanz vorwiegend Künste der Kraft- und Bewegungsillusion. In diesem Kapitel haben wir uns zunächst mit der Anschauungsillusion zu beschäftigen.

Um über ihr Wesen ins Klare zu kommen, wollen wir zwei Kunstwerke bezw. Kunstproduktionen miteinander vergleichen, von denen die eine den höheren Künsten, die andere den artistischen Fertigkeiten angehört. Wir wählen beide so, dass sie mit dem Auge wahrgenommen werden und in möglichst vielen Dingen miteinander übereinstimmen. Am besten wird sich dazu ein Gemälde und eine entsprechende Zirkusproduktion eignen. Ein Reiterporträt König Philipps IV. von Spanien von Velazquez und ein Zirkusdirektor, der in der Manege die hohe Schule reitet, haben ohne Zweifel vielerlei miteinander gemein. Sie sind beide bestimmt, auf andere zu wirken, sie werden beide mit dem Auge wahrgenommen, sie erregen beide Genuss, dieser Genuss ist ihr einziger Zweck, indem sie praktisch zu nichts anderem dienen, bei

beiden können wir die Virtuosität eines Menschen bewundern. Ja die Ähnlichkeit geht sogar noch weiter. In beiden Fällen ist der Inhalt der Wahrnehmung nahezu derselbe, nämlich ein Pferd mit einem Reiter darauf, wenn man will, die Macht des Reiters über das Pferd.

Woher kommt es nun, dass trotzdem die Wirkung eine ganz verschiedene ist, dass uns das Bild des Velazquez eine dauernde intensive Lust, die Zirkusproduktion dagegen nur ein vielleicht ganz lebhaftes, aber doch im Grunde ziemlich schales und oberflächliches Vergnügen gewährt, dass wir den Schöpfer der einen Kunstleistung als grossen, unsterblichen Meister verehren, den der anderen aber höchstens für einen ganz geschickten Menschen halten, dessen Person uns weiter nicht sehr interessiert?

Man könnte vielleicht daran denken, dies doch auf den Inhalt zu schieben, da sich uns zwar beide Male ein Reiter, aber das eine Mal eine historische Persönlichkeit, König Philipp IV., das andere Mal nur der simple Zirkusdirektor Herr so und so darstellt. Aber sollte es wirklich ein so besonderer Genuss sein, einen unbedeutenden Fürsten wie Philipp IV., den degenerierten Sprössling einer alten Fürstenfamilie, für den wir im allgemeinen sehr wenig Interesse haben, im Bilde zu sehen? Oder ist es die Form, die uns an dem Bilde mehr reizt? Aber niemand wird doch im Ernste das ausdruckslose blasierte Gesicht des unbedeutenden Habsburgers oder die zwar kräftigen, aber für unseren Geschmack höchst plumpen Formen des andalusischen Pferdes für besonders reizvoll halten wollen. Ein eleganter Reiter auf einem englischen Halbblut gefällt ohne Zweifel den meisten Leuten viel besser.

Der Unterschied der Wirkung kann also weder auf dem Inhalt noch auf der Form beruhen. Worauf beruht er aber sonst? Der gesunde Menschenverstand lehrt uns, dass bei zwei Produktionen, die so verschieden auf den Beschauer wirken, der Unterschied der Wirkung unmöglich in dem gesucht werden kann, worin sie miteinander übereinstimmen, sondern nur in dem, worin sie voneinander abweichen. Das einzige aber, worin sie voneinander abweichen, ist, dass der gemalte Reiter gemalt, d. h. tot, der wirkliche dagegen wirklich, d. h. lebendig ist. Nun sollte man freilich denken, das müsste für den lebendigen Reiter ins Gewicht fallen. Denn es ist klar, dass uns unter normalen Verhältnissen das Lebendige mehr gefällt als das Tote, das Bewegte mehr als das Unbewegte. Wir schliessen daraus, dass die un-

mittelbare Ursache unseres Genusses gar nicht das Objekt der Wahrnehmung — hier Bild, dort Reiter — ist, sondern vielmehr der psychische Vorgang, der sich an diese Wahrnehmung anschliesst. Dieser ist aber in beiden Fällen ganz verschieden, insofern wir uns bei der Anschauung des Porträts das Tote als lebendig denken, den toten Reiter in einen lebendigen übersetzen.

Diese Übersetzung, die ein rein geistiger Akt des Beschauers, ein reines Spiel seiner Vorstellungen ist, bezeichne ich nun als Illusion. Wir sagen einem solchen Bilde gegenüber: der Maler versetzt uns in Illusion, er bietet uns den Anblick einfacher Leinwand, einfacher Farben, die darauf aufgetragen sind, und zwingt uns mit diesen toten Stoffen die Vorstellung des Lebens auf. Die Illusion ist also hier nichts anderes als die durch bestimmte Farben auf einer Fläche erzeugte Vorstellung einer Sache oder einer Person, die in Wirklichkeit gar nicht da ist. Was der Maler uns giebt, ist ein Scheinbild, und wenn wir dieses Scheinbild sehen und in die Wirklichkeit übersetzen, so vollziehen wir einen schöpferischen Akt des Bewusstseins, bei dem uns der Künstler durch die Arbeit seiner Hand hilft, zu dem er uns mit seiner Kunst anregt. Und dieser schöpferische Akt ist es offenbar, auf dem das Plus an Lustwert beim Anblick des gemalten Reiters beruht. Wir müssen annehmen, dass er unser Seelenleben in ganz besonderer, sehr starker Weise in Anspruch nimmt. Denn nur daraus ist es zu erklären, dass der tote Reiter uns so sehr gefällt, der lebendige dagegen unserem Gefühl so gar nichts bietet, uns so leer, so schal vorkommt. In ihm sehen wir eben immer nur diesen lebendigen Zirkusdirektor. Wir können an diese Wahrnehmung zwar alle möglichen Gedanken anknüpfen, aber gerade das, was wir bei dem gemalten Reiter thun können und thun müssen, nämlich ihn uns als etwas Anderes, Lebendiges vorstellen können wir nicht. Er bedarf unserer Phantasie nicht um lebendig zu werden, er ist schon von selbst lebendig. Er ist für unsere Phantasie unfruchtbar, anregungslos, trotz all seines Lebens tot.

Nun ist ja natürlich nicht gesagt, dass unser Genuss beim Anblick des gemalten Reiters einzig und allein auf diesem belebenden Akt unserer Phantasie beruhe. Wir können uns auch freuen über die elegante und stolze Haltung des Reiters, über sein schönes Kostüm, über die bunten, leuchtenden Farben u. s. w. Aber alles das sind Dinge, die auch bei dem Zirkusreiter nicht aus-

geschlossen sind. Und wenn dieser uns nun trotzdem, wie ja empirisch leicht festgestellt werden kann, weniger Genuss bereitet als das Bild, so geht daraus wie ich glaube mit absoluter Sicherheit hervor, dass diese — inhaltlichen und formalen — Reize bei weitem weniger Wert haben als die Eigenschaften des Bildes, die uns zur Illusion anregen. Wir schliessen daraus, dass die ästhetische Lust, die uns das Kunstwerk als Kunstwerk verschafft, weder von der Qualität des Inhalts noch von der Beschaffenheit der Form abhängig ist, sondern dass sie lediglich auf der Stärke und Lebhaftigkeit der Illusion beruht, in die uns der Künstler durch sein Kunstwerk versetzt.

Diese Illusion ist nun eine Anschauungsillusion. Das soll heissen, dass sie sich auf eine Anschauung bezieht, dass ihr Inhalt eine Anschauung ist. Und zwar stellt man sich beim Anblick des Bildes vor, die Anschauung eines lebendigen Reiters zu haben, während man doch nur die Anschauung eines gemalten hat. Natürlich ist auch dies eine Anschauung. Aber das Wesentliche der ästhetischen Illusion ist eben das, dass das wirklich Angeschaute nicht identisch ist mit dem ästhetisch Angeschauten, d. h. dem in der Phantasie Vorgestellten. Dieses ist in unserem Falle ein lebendiger Reiter, König Philipp IV. Ihn schauen wir eben bei der Betrachtung des Gemäldes nicht an, sondern statt seiner sehen wir nur ein Scheinbild, das ihn darstellt.

Zu dieser Anschauung gehört nun in erster Linie die Wahrnehmung von Formen und Farben oder genauer gesagt von Farben in bestimmter Begrenzung. Die Illusion, die dabei zu stande kommt, ist also vor allem eine Formen- und Farbenillusion. Eine Formenillusion, insofern die Formen, die man auf dem Bilde sieht, ja keine wirklichen plastischen Formen, sondern nur flächenhafte Surrogate der Formen sind, eine Farbenillusion, insofern die Farbenempfindungen, die man hat, nicht von dem wirklichen Fleisch, dem wirklichen Himmel u. s. w. herrühren, sondern von Ölfarbenpigmenten, die auf eine Fläche aufgetragen sind. Man sieht also thatsächlich bei der ästhetischen Anschauung Formen und Farben, die nicht da sind, man giebt sich der Illusion hin, etwas anzuschauen, was man nicht anschaut.

Daneben kann man freilich auch hier schon von einer Bewegungsillusion sprechen. Denn der gemalte Reiter bewegt sich in Wirklichkeit nicht, sondern scheint sich nur zu bewegen.

Er hat eine Haltung, aus der man sich die Bewegung ergänzen muss. Man erhält also bei seinem Anblick nicht die Anschauung einer wirklichen Bewegung, sondern nur einer fingierten. Man giebt sich nur einer Anschauungsillusion der Bewegung hin. Doch will ich, da ich später noch ausführlich über die Bewegungsillusion sprechen werde, auf sie zunächst nicht näher eingehen.

Alle diese Dinge sind ja nun auch der herrschenden Ästhetik nicht unbekannt. Der Unterschied des künstlerischen Scheinbildes und der Natur, die es darstellt, ist in der That so elementar und drängt sich dem gesunden Menschenverstande so sehr auf, dass er wohl niemals von einem vernünftigen Menschen geleugnet worden ist.

Dennoch legen ihm die meisten Ästhetiker seltsamerweise gar keine Bedeutung bei. Sie stehen vielmehr auf dem Standpunkte, dass die Anschauung eines solchen Scheinbildes und die der entsprechenden Natur ästhetisch im wesentlichen auf dasselbe hinauslaufe, dass das, was wir an dem Scheinbilde schön fänden, dasselbe sei, wie das, was uns auch an der Natur gefalle. Dieser Irrtum ist so ungeheuerlich, dass ich mich lange gefragt habe, wie er wohl entstanden sein könnte. Ich bin schliesslich zu dem Resultat gekommen, dass er ein Erbteil der kritisch-subjektivistischen Weltanschauung ist, die unserer älteren Philosophie zu Grunde liegt. Eine Philosophie, die die reale Existenz der Dinge leugnete oder wenigstens als gänzlich unbeweisbar ansah, für die das einzig Reale, das Ding an sich der menschliche Geist war, in dem sich die Dinge spiegeln, konnte natürlich den Unterschied der Anschauungsillusion von der Anschauung nicht klar erfassen. Für sie war ja schon das Bild, das der Mensch sich von der Natur macht, ein Scheinbild. Dieses hatte für sie keine andere Realität als die der subjektiven Empfindung. Natürlich konnte sie also auch nicht verstehen, dass das Bild des Gemäldes, das im Bewusstsein entsteht, etwas prinzipiell anderes ist als das Bild der Wirklichkeit, die es darstellt. Diese Unfähigkeit der Unterscheidung hat die neuere Philosophie, obwohl sie ja theoretisch auf einem anderen Standpunkte steht, von der älteren übernommen, und darauf beruht es, dass man die klar auf der Hand liegenden ästhetischen Thatsachen, die ich ausgeführt habe, zwar nicht leugnet, aber in ihrer Bedeutung unterschätzt.

Jetzt wird man auch verstehen, warum ich Kunstschönheit und Naturschönheit von vornherein genau voneinander geschieden

habe. Denn der Natur gegenüber kann es ja streng genommen gar keine Illusion geben, da sie Wirklichkeit ist, oder, wie ich mich lieber vorsichtig ausdrücken will, von jedem naiven Menschen als Wirklichkeit aufgefasst wird. Man hat also der Natur gegenüber unter normalen Verhältnissen gar keine Möglichkeit, den Phantasievorgang, zu dem uns der Anblick des Kunstwerks anregt, zu erleben, da sie ja schon ohne unser Zuthun plastisch, lebendig, bewegt ist. Man kann natürlich, wie wir später sehen werden, auch der Natur, besonders der leblosen Natur gegenüber eine ähnliche Beseelung vollziehen wie man sie dem Kunstwerk gegenüber immer vollziehen muss. Aber das Wesen dieser Beseelung können wir erst verstehen, wenn wir das Wesen der künstlerischen Illusion genau kennen gelernt haben. Wer dagegen von vornherein von der Überzeugung ausgeht, dass die ästhetische Anschauung eines wirklichen Reiters und eines gemalten genau auf dasselbe hinausläuft, für den ist es natürlich schwer sich klarzumachen, dass die phantasiemässige Übersetzung des künstlerischen Scheinbildes in die Wirklichkeit das Wesen der ästhetischen Anschauung ausmacht.

Wie verkehrt jene Überzeugung aber ist, ergiebt sich schon daraus, dass es ja in beiden Fällen etwas ganz anderes ist, was wir schön finden, was uns zur Bewunderung hinreisst. Bei dem Reiterporträt Philipps IV. bewundern wir den Künstler, der ein an sich wenig reizvolles Naturobjekt so intim aufgefasst und interessant dargestellt, die Farben so geschickt auf der Leinwand verteilt hat, dass der Eindruck eines lebendigen Reiters entsteht. Beim Zirkusreiter dagegen bewundern wir die Geschicklichkeit des Reiters, die Kraft seiner Schenkel, die Beweglichkeit seines Handgelenks, sein Verständnis für das Temperament des Pferdes u. s. w. Im ersten Falle ist also das Schöne die dem Bilde vom Künstler mitgeteilte Illusionskraft, im zweiten ist es die körperliche Kraft und die rein äusserliche Routine eines ganz geschickten aber im übrigen ziemlich unbedeutenden Menschen. Ich frage: ist es denkbar, dass das Lustgefühl, das in beiden Fällen entsteht, derselben Art sei? Ist es nicht vielmehr selbstverständlich, dass schon das Gefühl für die Persönlichkeit des Schöpfers eines Gemäldes, das wir bei dessen Anblick haben, etwas prinzipiell anderes ist als das Gefühl für den eleganten und geschickten Reiter? Der naive Mensch, der die Natur ganz einfach als Natur ansieht, zweifelt daran auch nicht. Für ihn ist Kunst Kunst und Natur Natur. Es gehört schon eine

gewisse theoretische Verbohrtheit dazu, um diesen Unterschied leugnen oder abschwächen zu wollen.

Den Vergleich der Kunst mit der artistischen Fertigkeit, der uns zu dieser Erkenntnis verhalf, können wir nun in allen Künsten durchführen. Vergleichen wir z. B. ein Werk der Plastik mit einer möglichst ähnlichen artistischen Produktion, z. B. die Florentiner Ringergruppe aus Marmor (ich will dabei annehmen, sie wäre besser als sie thatsächlich ist) mit einem wirklichen Ringkampf, wie wir ihn etwa im Zirkus sehen können. Auch hier finden wir in vielen Dingen völlige Übereinstimmung: Wirkung auf andere, Lustwert, praktische Zwecklosigkeit, denselben Inhalt. Ja wenn man sich die lebendigen Ringer, was ja theoretisch möglich wäre, ebenso schön dächte wie die aus Marmor, so hätte man sogar eine Übereinstimmung in Bezug auf die Schönheit der Form.

Dennoch ein überwiegendes Plus an ästhetischem Genuss bei der Anschauung der Marmorgruppe. Auch hier ist das besonders deshalb auffallend, weil ein wirklicher Ringkampf, ein Ringen lebendiger Körper miteinander schon wegen des fortwährenden Wechsels der Stellungen und wegen der mit dem Anblick verbundenen Spannung eigentlich unser Interesse in viel höherem Grade fesseln müsste. Dieses Interesse an sich ist ja auch nicht zu bezweifeln. Aber dennoch wird kein wirklich ästhetisch gebildeter Mensch im Zweifel darüber sein, dass der Genuss an der Marmorgruppe ein viel höherer, jedenfalls viel reinerer und intensiverer ist. Natürlich kann das auch hier nur darauf beruhen, dass der Beschauer sich die bewegungslose Gruppe in eine bewegte, den toten Marmor in lebendiges Fleisch, die gefühllosen Statuen in gefühlvolle Menschen übersetzt. Auch hier handelt es sich um einen schöpferischen Akt, den der Beschauer in seiner Vorstellung vollzieht. Und die ästhetische Lust, die er dabei empfindet, entsteht aus der in der Vorstellung vollzogenen Übersetzung des Toten ins Leben, der phantasiemässigen Beseelung des in Wirklichkeit Unbeseelten.

Fast alles, was wir an einem Werke der Malerei oder Plastik rühmen können, bezieht sich auf diesen Akt der Phantasie. Unter einer schönen Komposition verstehen wir eine solche, die uns zur Illusion anregt, also es uns z. B. leicht macht, in die Fläche den Raum hineinzusehen oder aus einer in einem bestimmten Moment

fixierten Bewegung ihre vorhergehenden und nachfolgenden Stadien mittelst der Phantasie zu entwickeln. Unter schönen Formen verstehen wir charakteristische Formen, d. h. solche, deren Anblick uns zur Vorstellung gerade dessen anregt, was wir uns nach der Absicht des Künstlers unter ihnen vorstellen sollen. Es giebt, wie wir später noch sehen werden, keine schönen Formen an sich, sondern immer nur schöne Formen im Verhältnis zu dem, was man sich darunter vorstellen soll. Schöne Farben sind nicht solche, die in einem bestimmten Verhältnis rein formaler Art zu einander stehen, sondern die kräftig und deutlich wirken und uns gerade die Vorstellung dessen aufzwingen, was uns der Künstler veranschaulichen will. Ein schönes Helldunkel ist ein solches, durch das wir die Vorstellung der plastischen Rundung der Formen, der Raumvertiefung auf der Fläche erhalten, eine schöne Modellierung der Plastik eine solche, die den Marmor weich wie Fleisch, beweglich wie pulsierendes Leben erscheinen lässt. Kurz alle Schönheiten der bildenden Kunst sind nicht für sich, als objektive Erscheinungen wertvoll, sondern nur insofern sie etwas bedeuten, den Beschauer zu irgend einer Illusion anregen, indem sie in ein bestimmtes Verhältnis zu der Vorstellung von der Natur, die er in seinem Bewusstsein hat, treten.

Die Schauspielkunst ist die klassische Kunst der Illusion. Wenn wir eine bedeutende schauspielerische Leistung, z. B. die Darstellung Hamlets durch einen hervorragenden Schauspieler mit der Produktion eines Jongleurs vergleichen, so haben wir auch hier eine Menge übereinstimmender Züge, die Wirkung auf andere, die Schaustellung der eigenen Persönlichkeit, die Anregung zum Genuss, das Fehlen eines praktischen Zwecks, die Wirkung durchs Auge, ausserdem noch die Virtuosität. Dennoch ist die Leistung des Schauspielers nach unserer Schätzung die bei weitem höhere. Natürlich kann das auch hier nur auf dem einzigen Unterschied beruhen, der zwischen beiden Leistungen besteht, nämlich dass uns der Schauspieler zur Illusion anregt, der Jongleur nicht. In dem Jongleur sehen wir eben immer nur den Jongleur Herrn so und so, dessen Geschicklichkeit wir zwar bewundern, dessen Produktion uns aber zu keiner Phantasiethätigkeit Veranlassung giebt. In dem Schauspieler dagegen sehen wir nicht nur den Schauspieler, sondern auch den Helden, dessen Rolle er spielt. Wir ergänzen uns den Schauspieler X zum Hamlet. Und sein Verdienst als Künstler besteht eben darin, dass er uns zu dieser Ergänzung anregt, seine

Rolle so lebendig und wahr und überzeugend spielt, dass wir an seinen Hamlet glauben.

Man könnte ja denken, dass der überwiegende Wert der schauspielerischen Leistung auf der dichterischen Schönheit des dargestellten Charakters beruhe. Aber das ist nicht der Fall oder steht wenigstens auf einem anderen Blatte. Die schauspielerische Leistung hat einen eigenen Wert, der von dem der dichterischen unabhängig ist. Und dieser Wert beruht darauf, dass der Schauspieler durch Intuition, geistige Vertiefung, Beherrschung der schauspielerischen Mittel den Ton, den Ausdruck und die Bewegung zu treffen weiss, die dem Dichter vorgeschwebt haben, als er diese Gestalt erdachte. Nur dadurch wird er auch beim Zuschauer die lebendige Vorstellung des betreffenden Helden erwecken. Nie ist ein Tadel über eine schauspielerische Leistung ausgesprochen worden, der nicht ein Leugnen dieser Fähigkeit, nie ein Lob, das nicht eine Anerkennung derselben gewesen wäre.

In den Dienst der Illusion stellen sich deshalb alle Mittel, durch die der Schauspieler wirkt: die schöne und deutliche Sprache, die er nicht deshalb anwendet, weil sie den Reiz des sinnlichen Wohlklangs hat, sondern weil er nur bei voller Beherrschung der akustischen Mittel auf die Entfernung wirken kann, und weil der Charakter des Helden gerade derart ist, dass wir eine schöne Sprache bei ihm voraussetzen. Eine andere Rolle würde wieder eine ganz andere Sprache verlangen. Die grossen und charakteristischen Bewegungen werden nicht deshalb gemacht, weil grosse und charakteristische Bewegungen schön sind, sondern weil sie etwas bedeuten und dies Etwas nur durch eine charakteristische Steigerung der gewöhnlichen Bewegungen auf die Entfernung deutlich gemacht werden kann. Die intime Durcharbeitung und seelische Vertiefung des Charakters, die der bedeutende Schauspieler anstrebt, ist nicht deshalb nötig, weil dieser Charakter an sich schön oder sympathisch wäre — denn jedes Drama hat auch hässliche und unsympathische Charaktere — sondern weil die Rolle nur dadurch in charakteristischer, überzeugender und wahrer, kurz illusionsmässiger Weise durchgeführt werden kann. Dazu kommt dann das Zusammenspiel, die Szenerie, die Dekoration u. s. w., alles Dinge, die dem dargestellten Inhalt, unserer Vorstellung von der Wirklichkeit, dem Leben, der Natur entsprechen müssen, wenn sie wirken sollen. Niemals werden sie nach ihrer absoluten Qualität

beurteilt, stets nur nach ihrem Verhältnis zu dem, was sie bedeuten, also nach ihrer Illusionskraft. Trifft ein Schauspieler den Charakter seiner Rolle nicht, so mag er noch so schön sein, noch so klangvoll sprechen, sich noch so elegant bewegen, man wird sein Spiel schlecht finden. Entsprechen die Dekorationen und Kostüme nicht dem dargestellten Inhalt, so mögen sie an sich noch so schön und wertvoll sein, wir werden das Theater unbefriedigt verlassen, weil wir nicht in die Illusion hineingekommen sind. Immer ist es die Illusion, auf die alles ankommt.

Der Schauspielkunst muss die dramatische Poesie natürlich vorarbeiten. Ein Teil der Illusionswirkung, wenn auch nicht die ganze, fällt auf Rechnung des Dichters. Schon beim Lesen muss uns ein Drama, wenn es gefallen soll, in Illusion versetzen. Und wenn wir die Wirkung, die es ausübt, mit der eines niederen Kunstwerks, z. B. eines Feuerwerks vergleichen, so finden wir auch hier wieder den Unterschied, dass wir im Feuerwerk eben nur das Feuerwerk, die glänzenden bunten Kugeln und Raketen, im Drama dagegen das Leben, das in ihm dargestellt ist, sehen.

Was wir beim Lesen eines Dramas in uns aufnehmen, sind zunächst allerdings die Gedanken des Dichters. Aber bei ihnen bleiben wir nicht stehen, sondern wir sehen durch sie hindurch die Personen, die Charaktere, die Handlungen, die er uns mit ihnen veranschaulicht. Aus den Worten Nathans spricht ja allerdings bis zu einem gewissen Grade Lessing der Dichter. Aber nicht nur er, sondern auch Nathan der weise Jude. Wir machen uns, wenn wir die Worte lesen, ein Bild dieses Mannes, wir stellen uns einen Menschen, der gar nicht existiert, den sich der Dichter nur ausgedacht hat, als existierend vor. Das ist eben ein schöpferischer Akt. Wir sind, während wir das thun, selbst Schöpfer, freilich Schöpfer aus Dichters Gnaden. Die Kraft des Dichters besteht eben darin, dass er uns die Vorstellung dessen, was er mit seinen Mitteln darstellen will, aufzwingt.

Man wird vielleicht einwenden, dass die Schönheit einer dramatischen Dichtung nicht auf der Wahrheit der Schilderung, sondern auf der Reife und Tiefe der Lebensanschauung, die in ihr niedergelegt ist, auf der geschlossenen Komposition, dem fliessenden Dialog oder der erhabenen Sprache, die die Personen reden, beruhe. Die Bedeutung dieser Dinge ist natürlich nicht zu unterschätzen. Aber sie stehen zu der Illusion in gar keinem Gegensatz. Vielmehr treten sie geradezu in ihren Dienst. Reife

und Tiefe der Lebensanschauung verlangen wir von einem bedeutenden dramatischen Dichter zunächst deshalb, weil seine Dramen für die Besten der Nation geschrieben sind, und man bei diesen gewisse geistige Ansprüche voraussetzen muss, ohne deren Befriedigung sie nicht in Illusion versetzt werden können. Dann aber verlangen wir sie natürlich nur im Munde der Personen, denen wir sie nach ihrem Charakter und ihrer Bildungsstufe zutrauen. Wir verlangen sie z. B. von Faust, aber nicht von Gretchen, von Nathan, aber nicht von Jessica. Während wir bei Faust das Gedankenhafte als schön empfinden, weil Faust ein Denker und Grübler ist, lieben wir bei Gretchen, dem naiven Naturkinde, gerade das Kindliche, Harmlose, Leichtsinnige. Bei Nathan empfinden wir die Reife und Tiefe der Lebensanschauung nicht deshalb als schön, weil das schöne Dinge sind, die wir im Leben schätzen, sondern weil sie zum Nathan dazu gehören, weil wir ohne sie nicht in die Illusion des weisen Juden versetzt werden würden. Mit einem Wort: der Inhalt als solcher ist es nicht, der uns Genuss gewährt, sondern das Verhältnis des Inhalts zu gewissen, in unserem Bewusstsein vorhandenen Vorstellungen, die der Dichter durch sein Werk in uns lebendig macht.

Natürlich soll nicht geleugnet werden, dass auch der Inhalt an sich uns Lust gewähren könne. Aber diese Lust steht auf einem anderen Blatte. Sie ist keine ästhetische, denn wir können sie uns auch verschaffen ohne die dichterische Form, in der sie uns hier dargeboten wird. Eine Predigt, ein erbauliches Buch, eine Rede im Verein für ethische Kultur kann uns in dieser Beziehung genau dasselbe bieten wie ein Drama. Und wir gehen ja doch darauf aus, die Wirkung des Kunstwerks als Kunstwerk zu analysieren, nicht zu erörtern, was uns alles etwa darin gefallen könnte, wenn wir diese oder jene anderen Interessen hätten, oder was für Nebenabsichten ein Dramatiker etwa haben könnte, wenn er noch etwas anderes als Dramatiker wäre.

Dasselbe gilt von der Form. Die geschlossene Komposition verlangen wir von einem Drama nicht, weil sie etwas an sich Schönes wäre — denn im Roman fehlt sie ja zum Teil, tritt sie wenigstens viel mehr zurück —, sondern weil wir ohne sie in der kurzen Zeit, die das Stück dauert, nicht in die Illusion hineinkommen könnten. Sorgfältiges Abwägen der Gedanken und Worte, schlagender präziser Dialog sind freilich Bedingungen für das Zustandekommen der künstlerischen Wirkung, aber nicht

deshalb, weil sie an sich etwas Schönes wären, sondern weil der Dichter uns ohne sie nicht in Illusion versetzen könnte. Und Schönheit der Sprache, rhetorisches Pathos, erhabene Bilder verlangen wir nur da, wo sie zum Inhalt und den Personen, denen der Dichter sie in den Mund legt, passen. Ja nur da ertragen wir sie überhaupt. In allen anderen Fällen empfinden wir sie nicht nur nicht als schön, sondern geradezu als hässlich. Es giebt in der That keine Forderung, die man an ein gutes Drama stellen könnte, die nicht in irgend einer Weise mit der Illusion zusammenhinge, letzten Endes auf die Illusion hinausliefe.

Ganz ebenso ist es mit der epischen Poesie. Wenn wir ein episches Gedicht, einen Roman, eine Novelle lesen, so wollen wir uns vor allen Dingen in die Personen, die Ereignisse, die Charaktere, die uns da geschildert werden, hineinversetzen. Wir wollen mit Odysseus hoffen, mit Kriemhild klagen, mit Roland rasen, mit Werther leiden. Der Dichter soll uns zu einer lebendigen Vorstellung der Ereignisse, die er uns erzählt, anregen, er soll uns das Gefühl geben, dass die Menschen, von denen wir da lesen, lebendige Menschen sind, dass sie wahr und menschlich empfinden, natürlich handeln, sich in der wirklichen Natur bewegen.

Allerdings ist es uns nicht gleichgültig, was für einen Inhalt uns der Dichter vorführt. Denn nur ein für uns interessanter Inhalt kann uns packen, und ein Inhalt ist nur dann für uns interessant, wenn er entweder unseren bisherigen Vorstellungen von der Natur und dem Menschenleben entspricht, oder unsere Vorstellungen derart erweitert, dass wir das Kunstwerk doch wieder als eine andere Natur empfinden. Kinder werden durch die Erzählung wunderbarer, phantastischer Ereignisse nicht deshalb ästhetisch angeregt, weil das Wunderbare und Phantastische als solches eine ästhetische Kraft hätte, sondern weil ihre Vorstellungen vom Leben und von der Natur phantastisch sind, der Wirklichkeit nicht entsprechen. Die Menschen des 16. und 17. Jahrhunderts verlangten nicht deshalb von der epischen Poesie die Schilderung interessanter Abenteuer, weil interessante Abenteuer an sich ästhetisch anregend wären, sondern weil man durch das Leben jener Zeit an unsichere und abenteuerliche Verhältnisse gewöhnt war. Der moderne Mensch endlich verlangt nicht deshalb vom Roman statt äusserer Ereignisse innere Wahrheit der Anschauung, feine psychologische Entwickelung, weil die psychologische Entwickelung an sich etwas Höheres,

ästhetisch Wertvolleres wäre als jene, sondern weil seine Erlebnisse sich bei der Einfachheit und verhältnismässigen Sicherheit unserer Zustände mehr innerlich abspielen.

Es ist also nicht der Inhalt als solcher, der bei der ästhetischen Wirkung den Ausschlag giebt, sondern das Verhältnis des vom Dichter gewählten Inhalts zu dem Vorstellungsinhalt seines Publikums, mit anderen Worten seine Fähigkeit, an diesen Vorstellungsinhalt so anzuknüpfen, dass Illusion entsteht. Wenn wir auch Epen des älteren Stils mit wunderbaren phantastischen Ereignissen verstehen und ästhetisch würdigen können, so beweist das durchaus nicht das Gegenteil, sondern erklärt sich einfach daraus, dass wir gewohnt sind, uns bei ihrem Genuss in den Vorstellungsinhalt der Menschen, für die sie bestimmt waren, hineinzuversetzen. Durch dieses Hineinversetzen, was ja auch eine künstlerische Thätigkeit ist, schaffen wir uns eben künstlich einen Vorstellungsinhalt, der es uns ermöglicht auch einmal eine unseren Anschauungen nicht entsprechende Dichtung zu geniessen. Auch hier handelt es sich also um Illusion, und wer sich einbildet, dass an den Homerischen Gedichten das Wunderbare oder Phantastische oder das Erhabene als solches das ästhetisch Wirksame wäre, der hat sie nie mit künstlerischem Genuss gelesen. Das ästhetisch Packende ist immer das Allgemeinmenschliche.

Natürlich verlangen wir auch von einem Roman eine tiefere Weltanschauung. Aber wir verlangen sie wiederum nur im Munde oder im Sinne derer, denen wir sie zutrauen. Dann ist aber das, was uns ästhetisch befriedigt, nicht die Qualität dieser Weltanschauung an sich, sondern ihre Übereinstimmung mit dem Charakter des Helden, dem sie untergelegt wird. Wo aber der Dichter als solcher spricht und uns ganz unabhängig von den Personen seines Romans seine persönliche Weltanschauung mitteilt, da fassen wir dies, mögen wir nun damit übereinstimmen oder nicht, gar nicht als Kunst auf, sondern als verstandesmässige Reflexion. Natürlich hat der Dichter ein volles Recht zu solchen Reflexionen. Denn er ist ja nicht nur Dichter, sondern auch Mensch im allgemeinen, denkender, wollender, strebender Mensch. Er kann als solcher Ethiker oder Sozialist oder Nihilist oder was immer sein. Und wenn er sich als solcher entschliesst, seine revolutionären oder weltverbesserischen Gedanken in das Gewand der Poesie, z. B. des Romans zu hüllen, so kann man ihm das natürlich nicht verbieten, wird es vielleicht sogar sehr klug finden. Nur ist es leider keine Kunst.

Denn alles das könnte er auch ohne Zuhilfenahme der künstlerischen Form sagen.

Deshalb erkennen wir ja auch in der satirischen und didaktischen Poesie, dem Epigramm und der Fabel niedere Gattungen der Poesie, die an Wert der Dramatik, Epik und Lyrik nicht gleichstehen. Bei jenen Kunstgattungen kommt eben zu dem unmittelbaren ästhetischen Zwecke noch ein anderer, eine Tendenz hinzu. Die Satire will verletzen oder verspotten, das didaktische Gedicht belehren, das Epigramm ein geistreiches Urteil abgeben, die Fabel — wenigstens in ihrer späteren Form — Lebenswahrheiten veranschaulichen. Das sind aber Zwecke, die zum Teil gar nichts mit der Kunst zu thun haben. Alle wahre Kunst will in erster Linie Lust, in zweiter Lust, und in dritter wieder Lust erregen. Auch Drama und Epos erregen Lust, nämlich Lust durch Illusion. Und sie thun es um so mehr, je weniger sie eine Tendenz haben, je mehr sie sich jedes weiteren Zwecks enthalten. Das geht schon aus den Bestimmungen des vorigen Kapitels zur Genüge hervor.

Natürlich verlangen wir von einem guten Roman auch eine schöne Form, also — da wir auf die gebundene Rede schon längst keinen Wert mehr legen — eine gewählte und klangvolle Sprache. Aber wir verlangen sie, abgesehen von den Fällen, wo der Dichter für seine Person spricht, nur da, wo wir sie den Personen, in deren Munde wir sie hören, zutrauen können. Nichts ist langweiliger als ein Roman, in dem alle Personen das gleiche gebildete und geistreiche Deutsch reden, mögen sie nun Gelehrte oder Handwerker, Grafen oder Sozialdemokraten, Beamtenfrauen oder Dienstmädchen sein. Man könnte die Werke gefeierter Romandichter nennen, um dies zu illustrieren.

Ausserdem gehört es zur Form, dass die Ereignisse richtig gruppiert werden, das Wichtige neben dem Unwichtigen genügend hervortritt, eine allmähliche Steigerung der Handlung die Spannung weckt und rege hält. Aber alles das sind wieder Forderungen der Illusion, da ohne das eben keine Illusion entstehen würde.

Das Hauptkennzeichen dieser Illusion für den Geniessenden ist die S p a n n u n g, in die er durch die Erzählung versetzt wird. Was ist es denn, was uns beim Lesen von Werthers Leiden, von Otto Ludwigs Zwischen Himmel und Erde, von Kellers Romeo und Julia auf dem Dorfe, von Storms Bötjer Basch mit so magischer Gewalt fesselt, uns in so atemlose Spannung versetzt, uns alles um uns her vergessen lässt? Es ist das Gefühl, dass

wir mit den Personen leben, dass wir mit ihnen, auch wenn wir ihr Thun nicht billigen, doch die grösste Sympathie haben, dass wir das Echtmenschliche ihres Wesens herausfühlen. Mit fieberhafter Spannung verfolgen wir die Entwickelung ihrer Charaktere, fortwährend fragen wir im Stillen: Wie wird sich ihr Leben gestalten, ihr Charakter unter diesen oder jenen Umständen bewähren, was werden sie unter diesen oder jenen Voraussetzungen thun? Und hat der Dichter sie wahr und menschlich gezeichnet, so folgen wir seiner Schilderung mit immer steigendem Interesse und sagen schliesslich mit einem Gefühl der reinsten Freude: Ja, so musste es kommen, das war es, was nach der bisherigen Entwickelung eintreten musste, das ist wahr, echt, natürlich, menschlich, überzeugend. Und dabei ist es ganz einerlei, ob die dargestellten Ereignisse traurig oder lustig oder keines von beiden sind, ob die beiden Helden „sich kriegen“ oder ins Wasser gehen.

Es giebt freilich Ästhetiker, die uns einreden möchten, auf diese Spannung komme es in der Kunst gar nicht an. Sie sei vielmehr ein niederes, gemeines Mittel, eine rohe Sensation, kurz und gut eines grossen Dichters unwürdig. Wahrscheinlich denken sie dabei an Kolportage- und Hintertreppenromane, aber ihr ästhetisches Denken reicht nicht weit genug, um sich klar zu machen, dass diese ja gerade nicht durch ihre innere psychologische Wahrheit, sondern durch ihren aufregenden Inhalt, durch kriminalistische und sexuelle Motive wirken. Und wenn sie dieser Sensationskunst Romane wie die Wahlverwandtschaften oder den Grünen Heinrich oder die Kinder der Welt entgegenstellen, in denen sich die „reife Weltanschauung grosser Dichter“ mit einer „schönen, abgeklärten“ Form paare, in denen die „klangvolle Sprache“ und der „Rhythmus der Ereignisse“ uns in eine höhere Sphäre versetzten, so machen sie sich nicht klar, dass auch diese Romane in ihrer Art spannen, und dass das, was an ihnen künstlerisch ist, weder die Weltanschauung noch die Form, sondern die Kraft der Illusion ist, mit der der Dichter uns in Spannung zu versetzen, die Menschen und Dinge illusionsmässig zu schildern weiss.

Natürlich gehört es nicht zum Wesen der Spannung, dass sie durch äussere Ereignisse, interessante Abenteuer, durch das Aktuelle des Inhalts erzeugt wird: im Gegenteil der moderne Mensch will aus Gründen, die ich schon erwähnt habe, dass die Spannung vorzugsweise durch die innere psychologische Wahrheit erzeugt

werde. Wie wenig geschieht in Storms Novellen, und wie tief und gewaltig ist die Spannung, d. h. die Wirkung aufs Gefühl, die sie ausüben! Darin besteht eben die Macht der Illusion, die suggestive Kraft des grossen Dichters, dass er auch mit dem scheinbar unbedeutendsten Inhalt, wenn er uns nur an unserer menschlichen Seite zu packen weiss, die grössten Wirkungen erzeugen kann. Wer sich durch wirklich gute Romane und Novellen nicht in Illusion versetzen lässt, wer sich am Ende gar noch etwas darauf einbildet, dass er bei der Lektüre gar keine Spannung empfindet, vielmehr nur an die Schönheit der darin verkörperten Weltanschauung, an die Richtigkeit der darin vorkommenden Sentenzen, an den Rhythmus der Ereignisse, an die klangvolle Sprache denkt, der hat nie in seinem Leben episch empfunden, der redet wie der Blinde von der Farbe.

Jetzt wird uns auch klar sein, warum selbst die künstlerische Schilderung historischer Ereignisse keine Kunst im eigentlichen Sinne des Wortes ist. Nicht nur weil sie einen ausserhalb des Genusses liegenden — wissenschaftlichen — Zweck hat, es fehlt ihr auch das Moment der Illusion. Allerdings kann auch der Historiker spannend schildern, so dass seine Hörer oder Leser die Dinge lebendig vor Augen zu sehen glauben. Und es mag im einzelnen Falle nicht immer leicht sein, die Grenze zwischen einer historischen Schilderung in künstlerischer Form und einem Roman mit historischer Grundlage zu ziehen. Mancher naturalistische Roman nähert sich in seinen schildernden Teilen einer wissenschaftlichen Kulturschilderung und manche historische Erzählung in der Schilderung und Aufdeckung der psychologischen Motive einem Roman. Dennoch ist über das Prinzip der Unterscheidung kein Zweifel. Der Unterschied ist in dem seelischen Erlebnis dessen zu suchen, der das Werk liest. Der Historiker darf nur das beschreiben, was sich wirklich oder wenigstens nach seiner Überzeugung wirklich begeben hat, und was deshalb auch der Leser als Wirklichkeit hinnimmt. Der Romanschriftsteller ist im Gegenteil gerade deshalb Künstler, weil er das schildert, was sich nie und nirgends begeben hat, und was deshalb auch der Lesende nur als ästhetischen Schein geniesst. Und er kann es geniessen, weil er das Gefühl hat, dass es sich nach menschlichem Ermessen leicht begeben haben konnte, weil es dem Wesen des Menschen entspricht. Beim Historiker tritt die Illusion, d. h. die phantasiemässige Ergänzung und Formulierung des thatsächlich Nachweisbaren in den Dienst des

wissenschaftlichen Zwecks, d. h. der Ergründung und Mitteilung der Wahrheit, beim Romanschriftsteller tritt das exakte Studium der Wirklichkeit und die Benutzung des Thatsächlichen in den Dienst der Illusion. Damit ist alles gesagt.

FÜNFTES KAPITEL
DIE GEFÜHLS- UND STIMMUNGSILLUSION

AUS den Kritiken der „bewussten Selbsttäuschung" habe ich ersehen, dass die meisten Ästhetiker jetzt gegenüber den nachahmenden Künsten die Thatsache der Illusion zugeben. Wenn sie aus dieser Thatsache auch nicht alle Konsequenzen ziehen, die ich im vorigen Kapitel daraus gezogen habe, so erkennen sie doch im allgemeinen an, dass wir uns Werken der Malerei und Plastik, der Schauspielkunst, der dramatischen und epischen Poesie gegenüber in eine Anschauungsillusion versetzen. Alle diese Künste sind ja Nachahmungen oder, wie wir lieber gleich sagen wollen, Darstellungen der Natur. Was sie schaffen, ist ein Scheinbild, ein Ersatz für die Natur, bei dessen Wahrnehmung die Vorstellung der Natur entsteht. Diese Vorstellung besteht darin, dass man sich das Scheinbild in Wirklichkeit übersetzt. Eine solche Übersetzung ist ein reiner Phantasieakt. Man sieht oder hört bei der Wahrnehmung des Kunstwerks etwas Bestimmtes, denkt sich aber darunter etwas anderes, als was man wahrnimmt.

Nicht ganz so einfach liegt die Sache bei der Lyrik und Musik, beim Tanz, der Architektur und der dekorativen Kunst. Hier kann man nach dem Urteil der meisten Kritiker nicht von Illusion reden, da diese Künste ja keine Nachahmungen der Natur sind. Die Formen, mit denen sie arbeiten, gebundene Sprache, Rhythmus und Harmonie, Reim, dekorative Farbenzusammenstellung, Reihung, Symmetrie u. s. w. sind wenigstens zum grossen

Teil gar keine Elemente der Natur, die Künste, die sich ihrer bedienen, können also auch nicht einfache Nachahmungen der Natur genannt werden. Wenn das aber der Fall ist, wie kann man dann bei ihnen von Illusion sprechen? Was soll das heissen: Musik und Architektur arbeiten auf Illusion hin, wenn diese Künste sich zum grossen Teil solcher Formen bedienen, die gar nichts mit der Natur zu thun haben? Man kann doch nicht von Illusion der Natur sprechen, wenn die Darstellung überhaupt nicht darauf ausgeht, die Natur nachzuahmen.

Diese Argumentation ist scheinbar sehr überzeugend, hat aber leider ein Loch. Es handelt sich nämlich bei diesen Künsten gar nicht um eine Illusion der Natur im Sinne so und so geformter oder so und so gefärbter Gegenstände, sondern um eine Illusion von Gefühlen und Bewegungen. Ehe wir aber das Wesen dieser kennen zu lernen suchen, wollen wir uns das Verhältnis der erwähnten Künste zur Natur etwas näher ansehen. Dass sie ihr doch nicht so ganz fern stehen, kann man wohl schon daraus erschliessen, dass die Griechen das Wesen der Kunst, und zwar der ganzen Kunst in der *μίμησις*, d. h. eben in der Nachahmung erkannten.

In der That stehen auch diese Künste mit der Natur in einem gewissen Zusammenhang. So giebt es z. B. Gattungen der Lyrik, die man ganz gut als Schilderungen oder Darstellungen der Natur bezeichnen kann, da ihnen die Absicht zu Grunde liegt, durch Worte den Eindruck der Natur zu erzeugen. Mag man nun auch die poetische Schilderung der Landschaft mit Lessing als etwas der Poesie nicht eigentlich Angemessenes auffassen, so lässt sich doch nicht leugnen, dass auch die beste Lyrik die Natur schildert und gerade durch diese Schilderung grosse Wirkungen erzielt. Daneben giebt es freilich auch eine Lyrik, die einfach Gefühlsausdruck ist. Und bei dieser kann man, wie es wenigstens im ersten Augenblick scheint, von Nachahmung der Natur nicht sprechen. Und es ist charakteristisch, dass man gerade diese Gattung im allgemeinen höher schätzt als jene.

So giebt es ferner ein Ornament, das man sehr gut als Nachahmung der Natur bezeichnen kann. Das ist das naturalistische, das auf eine möglichst genaue Nachahmung von Blättern, Blumen u. s. w. ausgeht. Aber es ist auch hier bezeichnend, dass man diese Gattung in der Regel nicht als die höchste schätzt, vielmehr den Schwerpunkt der ornamentalen Kunst im

stilisierten Ornament sieht. Und dieses hat im allgemeinen nur wenig mit der Natur zu thun, wenn es ja auch selbstverständlich aus der Natur abgeleitet ist.

Endlich kann man auch in der Musik sehr wohl von einer Nachahmung der Natur reden, besonders soweit es die Tonmalerei betrifft, die ja darauf ausgeht, Geräusche der Natur und des Lebens mit Tönen nachzuahmen. Aber kein Kenner der Musik ist darüber in Zweifel, dass gerade diese Form eine ziemlich niedrige Stufe darstellt, dass jedenfalls die nicht malende Musik bei weitem höher steht. Beim Tanz und bei der Baukunst zumal empfindet man die Abweichungen von der Natur immer viel stärker als die Übereinstimmung.

Wenn nun in allen diesen Künsten die eigentlich charakteristischen Formen der Ausübung eine ganz bewusste Abweichung von der Natur in sich schliessen, wie ist es dann, so wiederholen wir, möglich, bei ihnen von Illusion zu sprechen? Das scheint in der That ein Rätsel. Aber die Schwierigkeit löst sich sehr einfach, sobald man sich klar macht, was überhaupt unter Illusion zu verstehen ist. Wenn man darunter freilich ein Gefühl versteht, das nur durch die möglichst genaue Übereinstimmung des Kunstwerks mit der Natur erzeugt werden kann, so hat man diesen Künsten gegenüber einen schweren Stand. Aber es wäre ja doch auch möglich, dass die Illusion etwas anderes wäre, und dass uns dieses Andere eben durch die Untersuchung dieser die Natur nicht genau nachahmenden Künste besonders deutlich würde. Man könnte doch auch annehmen, dass zum Zustandekommen der Illusion nur eine mehr oder weniger grosse Annäherung an die Natur nötig wäre, dass aber über den Grad dieser Annäherung von vornherein gar nichts feststände.

Um sich darüber klar zu werden, müsste man sich z. B. vergegenwärtigen, dass auch die nachahmenden Künste im engeren Sinne die Natur keineswegs genau nachahmen, sondern die Natur in bewusster Weise verändern müssen, wenn sie Illusion erzeugen wollen. Und wenn man dies erst einmal erkannt hätte, könnte man sehr wohl sagen, dass, da auch in den nichtnachahmenden Künsten wenigstens eine gewisse Annäherung an die Natur vorausgesetzt wird, der Unterschied zwischen ihnen und den nachahmenden Künsten schliesslich doch nicht so gross wäre, wie er im ersten Augenblick erscheint. Man könnte zahlreiche Übergänge zwischen der genauen und der nicht genauen,

d. h. stilisierender Nachahmung der Natur nachweisen, die uns zeigten, dass es geradezu unmöglich wäre den Punkt zu fixieren, wo infolge ungenauer Naturnachahmung überhaupt nicht mehr von Illusion die Rede sein könnte.

Vor allen Dingen aber kommt es darauf an, worauf sich denn die Illusion in allen diesen Künsten bezieht. Die Illusion in den nachahmenden Künsten ist, wie wir gesehen haben, eine Anschauungsillusion. Sie bezieht sich also auf alles, was man anschauen kann. Anschauen kann man aber sehr verschiedene Dinge, Formen, Farben, Bewegungen, Handlungen, Charaktere, Gefühlsäusserungen u. s. w. Bei der Anschauung eines Bildes haben wir es wie ausgeführt vorzugsweise mit Formen und Farben zu thun, aber auch mit Bewegungen: bei einem Drama sind es Handlungen und Charaktere, die wir anschauen, bei einem Roman oder einer Novelle Ereignisse, Vorgänge des Lebens, Naturszenerien u. s. w., in die der Dichter uns versetzt.

Genau ebenso gut kann man nun aber auch von einer Illusion sprechen, die sich auf Gefühle und Stimmungen bezieht. Und zwar in doppeltem Sinne. Erstens in dem, dass man diese Gefühle und Stimmungen bei anderen zu sehen glaubt, die sie in Wirklichkeit nicht haben, und zweitens in dem, dass man sich selbst von diesen Gefühlen, von diesen Stimmungen erfüllt denkt, ohne doch wirklich von ihnen erfüllt zu sein. Die erste dieser Arten ist ja eigentlich auch nichts anderes als eine Anschauungsillusion. Denn zu den Elementen der Wirklichkeit, die man anzuschauen glaubt, aber nicht wirklich anschaut, gehören natürlich auch die Gefühle. Der Mensch insbesondere besteht ja nicht allein aus Formen und Farben, d. h. aus Materie von bestimmter äusserer Art, sondern auch aus Bewegung, Geist, Seele, Leben. Auch diese Eigenschaften kann man anschauen, in ihren Äusserungen beobachten. Auch bei ihnen ist folglich eine Illusion denkbar, indem man Wirklichkeit zu sehen glaubt, wo man thatsächlich nur Schein sieht.

Die zweite Art der Gefühlsillusion ist allerdings keine Anschauungsillusion, sondern etwas anderes. Sie besteht wie gesagt darin, dass man selbst sich einbildet oder vorstellt, etwas zu fühlen, was man in Wirklichkeit nicht fühlt. Die Möglichkeit einer solchen Illusion wird zunächst nicht zu leugnen sein. Ebenso wie ich mir vorstellen kann etwas zu sehen, was ich nicht sehe, kann ich mir auch vorstellen etwas zu fühlen, was ich nicht fühle. Sehen und

Fühlen sind zwei psychische Vorgänge, die sowohl wirklich als auch in der Vorstellung erlebt werden können. Wenn mich jemand grob anfährt oder mir etwas Unangenehmes mitteilt, so entsteht in mir ein Gefühl, und zwar ein Unlustgefühl. Dieses Gefühl ist unter normalen Verhältnissen ein Ernstgefühl. Wenn ich nun aber weiss, dass der, der mich anfährt, es gar nicht so meint, oder dass das, was er mir mitteilt, gar nicht wahr ist, ist dann nicht das, was ich fühle, nur ein Scheingefühl der Unlust?

Ebenso in der Kunst. Ich will zunächst von den schon betrachteten Künsten ausgehen. Angenommen ein Maler malte ein Bild traurigen Inhalts, z. B. eine Hinrichtung, wie etwa Delaroche die Hinrichtung der Jane Grey, oder ein Gemetzel wie etwa Delacroix das Gemetzel von Chios. Beim Anblick eines solchen Bildes hat man natürlich zunächst eine Anschauungsillusion. Man glaubt, Dinge zu sehen oder redet sich ein, Dinge zu sehen, die in Wirklichkeit gar nicht dasind, nämlich die Vorbereitung zur Hinrichtung einer jungen Königin und ein Gemetzel unschuldiger Frauen und Kinder durch die Türken. Zu dieser Anschauungsillusion kommt aber sofort auch eine Gefühlsillusion. Denn natürlich wollten die Maler mit diesen Bildern den Beschauern gleichzeitig Gefühle ähnlich denen mitteilen, in die sie durch wirkliche Ereignisse dieser Art versetzt worden wären. Sie sollten mit den Unschuldigen und Leidenden Mitleid fühlen, die Tyrannen und Mörder hassen.

Aber dieses Gefühl ist nur eine Gefühlsillusion, nur die Vorstellung eines Gefühls. Warum? Weil die dargestellten Szenen gar nicht wirklich, sondern nur fingiert sind. Wie sollten wir dazu kommen, beim Anblick des Bildes der Hinrichtung wirkliches Mitleid mit der dem Tode verfallenen Königin zu empfinden, da wir doch ganz genau wissen, dass das, was wir da sehen, gar nicht die wirkliche Hinrichtung der Jane Grey, sondern nur eine Phantasiedarstellung derselben ist? Oder wie sollten wir dazu kommen, wirkliches Mitleid mit den massakrierten Frauen und Kindern von Chios zu fühlen, während wir dieses Gemetzel doch gar nicht wirklich sehen, sondern uns nur künstlich in die Anschauung desselben versetzen?

Ich für meine Person muss gestehen, dass ich weder in dem einen noch in dem anderen Falle jemals bei der Betrachtung wirklichen Hass oder wirkliches Mitleid gefühlt habe. Mein Hass gegen den König Heinrich VIII. war nach der Betrachtung des Bildes von

Delaroche nicht grösser als vorher, und ich kann mich genau entsinnen, dass ich bei der Betrachtung des Bildes von Delacroix sehr wenig Wut gegen die bösen und grausamen Türken gefühlt habe, die diese Frauen und Kinder niedermetzeln.

Der Grund dafür ist mir auch ganz klar. Ich hatte viel zu viel mit dem Bilde selbst, das ich da betrachtete, zu thun, als dass ich dazu gekommen wäre, in diesem Augenblick stark zu hassen oder zu bemitleiden. Ich sollte mir ja vor allen Dingen das Bild in die Wirklichkeit übersetzen. Dazu musste ich mich bemühen, in der bemalten Fläche den Raum, in den Farbenflecken die Formen und Farben der Menschen, in den Stellungen und Haltungen ihre Bewegungen zu sehen. Wie hätte ich da Zeit und Kraft behalten sollen, wirklich zu bemitleiden und zu hassen? Ich kann mich wohl entsinnen, dass bei meiner Betrachtung etwas wie Mitleid und Hass, gewissermassen ganz von weitem hineinspielte. Aber ich weiss genau, dass es kein wirkliches Mitleid und kein wirklicher Hass war. Hätte ich doch während des Kunstgenusses unmöglich Zeit und Kraft behalten können, Gefühle in mir zu entwickeln, die an sich vollkommen stark und bedeutend genug sind, eine ganze Seele auszufüllen.

Auch in der dramatischen Poesie und der Schauspielkunst können wir ganz gut von Gefühlsillusion reden. Der Dichter, der uns auf der Bühne lebendige Menschen in Hass und Liebe, in Dummheit und Bosheit, in Seelenadel und Gemeinheit vor Augen stellt, muss sich natürlich in diese Menschen versetzen, also bis zu einem gewissen Grade ähnlich fühlen können wie sie. Aber sind die Gefühle, die er dabei hat, wirklich Ernstgefühle? War Shakespeare, als er die Gestalten Richards III. und der Lady Macbeth schuf, in seinen Gefühlen ein wirklicher Verbrecher? Ist es überhaupt denkbar, dass der Dichter alle die ganz verschiedenen einander geradezu entgegengesetzten Gefühle der Personen eines Dramas ernsthaft fühlen könnte, dass er sich selbst mit allen Personen seiner Stücke identifizieren möchte?

Das wäre eine unsinnige Forderung. Man kann vielleicht sagen, dass er von allen Charakteren, die er schildert, ein klein wenig in seiner Seele haben, bei allen Gefühlen, die er darstellt, wenigstens die Fähigkeit sie zu erleben bis zu einem gewissen Grade besitzen muss. Das ist eben sein Genie, seine allgemeinmenschliche Gefühlsfähigkeit. Aber die Hauptsache dabei muss die Illusion thun. Seine dichterische Kraft besteht eben darin,

dass er bei jeder Person, die er sprechen und handeln lässt, ein anderer wird, aus sich selber herausgeht, ja geradezu mit seinem Ich in die betreffende Person hineinschlüpft.

Und ebenso will er auch den Leser oder Zuschauer seiner Stücke nur in Illusionsgefühle versetzen. Natürlich sollen wir die Personen des Stücks während der Anschauung lieben und hassen, fürchten und verachten, wir sollen Partei für oder wider sie ergreifen, je nachdem der Dichter sie sympathisch oder unsympathisch hat schildern wollen. Aber alle diese Gefühle haben gegenüber den Ernstgefühlen etwas Gedämpftes, Gemässigtes, gewissermassen auf halbem Wege Steckengebliebenes. Das geht ja schon daraus hervor, dass wir während einer Theateraufführung gar keinen Versuch machen, in den Gang der Handlung einzugreifen. Wir schauen einer Verschwörung ganz ruhig zu, ohne den Helden vor den Verschwörern zu warnen, wir lassen ihn mit der grössten Ruhe gegen das Geschick ankämpfen, und wenn schliesslich das Unheil über ihn hereinbricht, so sehen wir es kaltblütig mit an, dass er von einer Mörderhand ins Jenseits befördert wird. Wir verlassen das Theater mit dem Gefühl, einen grossen Genuss gehabt zu haben, einen Genuss, den wir eben als ästhetisches Lustgefühl bezeichnen.

Wie wäre das alles denkbar, wenn wir die Unlustgefühle, die die Tragödie in uns erzeugt, als wirkliche Unlustgefühle, in ihrer vollen Stärke empfänden? Wir können sie ja schon deshalb nicht so empfinden, weil wir wissen, dass alles, was wir da auf der Bühne sehen, nur Schein ist, eine Erfindung des Dichters, ein Spiel seiner, und durch seine Vermittelung auch unserer Phantasie. Und wenn wir uns wirklich bewusst sind, das, was wir sehen, gar nicht thatsächlich zu sehen, wie sollten wir dann wohl die Gefühle über dieses Gesehene, die wir eigentlich haben müssten, wirklich haben? Fordert nicht die Thatsache der Anschauungsillusion gleichzeitig mit zwingender Notwendigkeit auch die der Gefühlsillusion?

Diese Gefühlsillusion, die übrigens schon Vischer lehrte, ist nun zu meiner grossen Überraschung den meisten Kritikern der „bewussten Selbsttäuschung" ein Stein des Anstosses und ein Gegenstand lebhaftesten Protestes gewesen. Wie ich glaube, ist daran nur der zufällige Umstand Schuld, dass ich die Gefühle, die bei der ästhetischen Anschauung entstehen, als „Scheingefühle" bezeichnet hatte. Mit diesem Worte konnte man sich absolut nicht befreunden. Der normale Bildungsphilister glaubt nämlich, dass die Kunst vor allen Dingen „ehrlich" sein müsse, und er fasst diese Ehrlichkeit so auf,

als ob der Künstler jedes Gefühl, das er darstellt, selbst haben, der Geniessende das, was er beim künstlerischen Genuss fühlt, auch wirklich in allem Ernst fühlen müsse. Überhaupt giebt es Psychologen, die den Begriff des Scheingefühls, der Gefühlsillusion für psychologisch unmöglich halten. Ein Gefühl, so sagen sie, sei ein Gefühl. Es habe dadurch, dass es gefühlt werde, Realität. Dagegen ein Gefühl, das nur scheinbar Gefühl, d. h. kein Gefühl sei, sei Unsinn, sei ungefähr dasselbe wie ein hölzernes Eisen oder ein Messer ohne Klinge, an dem der Stiel fehle.

Wir sind hier bei dem eigentlichen Kernpunkt der Illusionsästhetik angekommen, dem zentralen Problem, auf dessen richtige Lösung alles ankommt. Ich will deshalb versuchen, den Begriff der Gefühlsillusion schrittweise zu entwickeln.

Zunächst wird wohl niemand bezweifeln, dass es von jedem Gefühl verschiedene Grade giebt, dass man Zorn, Furcht, Mitleid, Verachtung u. s. w. entweder sehr stark oder sehr schwach fühlen kann. Wenn ich selbst mit ansehe, wie ein roher Mensch ein mir gehöriges, von mir geliebtes Tier quält, so kann ich unter Umständen so erregt werden, dass meine Wut keine Grenzen kennt. Es entsteht dann in mir ein sehr starkes und echtes Unlustgefühl, das mich in diesem Augenblick und wahrscheinlich noch lange nachher vollständig beherrscht. Ich kann mir nicht denken, dass ich neben ihm in diesem Augenblick noch etwas anderes fühlen könnte. Erst allmählich wird dieses Unlustgefühl verschwinden und anderen Gefühlen Platz machen.

Wenn mir dagegen ein Freund erzählt, dass dieser oder jener Mensch, der mir als roh bekannt ist, in seinem Beisein ein ihm gehöriges Tier gequält habe, so werde ich, selbst wenn er seinerseits sich noch so sehr darüber aufregt, ein Unlustgefühl von derselben Stärke nicht empfinden. Ich werde natürlich auch jetzt empört sein, aber diese Empörung wird etwas Gemässigtes, einen abgeschwächten gedämpften Charakter haben.

Wenn ich endlich in einer Zeitung von irgend einem mir ganz unbekannten Menschen, dessen Namen ich hier zum erstenmal höre, lese, er habe ein mir gänzlich unbekanntes Tier gequält, so wird mein Zorn wiederum um einen beträchtlichen Grad geringer sein. Ich werde auch jetzt noch zürnen, aber mehr theoretisch, in der Vorstellung, da ich den Dingen ja ganz fern stehe, auf keinen Fall etwas gegen diese Tierquälerei thun kann.

Die ästhetischen Gefühle nähern sich, wenn man sie zunächst

nur nach der Wirkung ihres Inhalts ins Auge fasst, am meisten dem letzteren. Die Personen, die der Maler, der Dichter, der Schauspieler uns vorführt, sind uns, wenn sie überhaupt gelebt haben und nicht ganz erfunden sind, in den meisten Fällen persönlich unbekannt, ebenso wie die Menschen, die unter ihrem schlechten Charakter, ihrer Herrschsucht u. s. w. zu leiden hatten. Wie wäre es also möglich, dass wir ihnen gegenüber Gefühle von derselben Art und Stärke hätten wie gegenüber lebendigen Personen unserer Umgebung, die ähnlich handeln oder leiden?

Damit will ich natürlich nicht sagen, dass die Gefühle, die ein Kunstwerk durch seinen Inhalt in uns weckt, nichts anderes als abgeschwächte Ernstgefühle wären — denn unter dieser Voraussetzung hätte die Kunst ja wenig Sinn — ich will vielmehr nur soviel feststellen, dass es Abstufungen der Gefühle nach ihrer Stärke giebt, dass ein Gefühl unter Umständen ganz schwach auftreten kann, so schwach, dass man sich wohl fragen darf, ob es überhaupt noch ein Ernstgefühl ist.

Es giebt aber nicht nur verschiedene Grade der Gefühle, sondern ein Gefühl kann auch unter Umständen durch Eintreten bestimmter Verhältnisse einen ganz anderen Charakter erhalten. Wenn ich eine Erdbeere esse, so habe ich eine Geschmacksempfindung von ganz ausgesprochener Art, die mir eine ganz besondere inhaltlich vollkommen unzweideutige Lust bereitet. Was während des Essens in mir entsteht, ist dann eben die sinnliche Lust an dem spezifischen Geschmack der Erdbeere. Wenn ich nun aber diese Erdbeere nicht esse, sondern nur vor mir auf dem Teller liegen sehe, so habe ich, falls ich gerade Hunger oder Durst habe, ohne Zweifel auch ein bestimmtes sinnliches Gefühl, das mit einem Willensimpuls verbunden ist. Dieser Willensimpuls gipfelt in dem Wunsch, die Erdbeere zu besitzen, um sie essen zu können. Das Gefühl, das ich habe, ehe ich dies thue, ist nun aber ohne Zweifel ein anderes als das, was ich während des Genusses selbst habe. Es ist eine Gefühlsvorstellung sinnlicher Art, ein sinnlicher Trieb, der mich zum Handeln drängt, und zwar zu einem Handeln, durch das ich mir einen ganz bestimmten Genuss verschaffen will. Dieser Trieb kann so stark sein, dass dadurch eine Erregung des Geschmackssensoriums entsteht. Indem ich mir den Genuss der Erdbeere so lebendig wie möglich vorstelle, können die Nerven, die beim wirklichen Geschmack in Anspruch genommen werden, lediglich durch Ein-

wirkung des Centralorgans, zu dem ja der Reiz durch die Wahrnehmung geleitet wird, so erregt werden, dass ich eine Art von Geschmacksgefühl habe, dass mir „das Wasser im Munde zusammenläuft“.

Das Gefühl, das dann entsteht, ist ohne Zweifel ein anderes, als das, das ich beim wirklichen Genuss der Erdbeere empfinde. Es ist zwar ein Gefühl, das mit den Empfindungen des Gaumens und der Zunge zusammenhängt, aber doch nicht mit dem Geschmack der Erdbeere identisch ist. Man kann es als eine Gefühlsvorstellung bezeichnen, und zwar eine Gefühlsvorstellung von besonders lebhafter Art. Diese Vorstellung wird dann lusterregend sein, wenn die Möglichkeit vorliegt, unmittelbar darauf die sinnliche Begierde zu befriedigen. Sie wird dagegen unlusterregend sein, wenn diese Möglichkeit nicht vorliegt. Ein Kind, das nach Erdbeeren „giert“, aber keine davon bekommt, hat ohne Zweifel ein starkes Unlustgefühl, ein Kind, das einen Teller mit Erdbeeren vor sich stehen hat, dessen Inhalt es demnächst essen wird, hat ein starkes Lustgefühl. In beiden Fällen beruht die besondere Gefühlsqualität darauf, dass das Kind sich den Wohlgeschmack, den es nicht oder noch nicht hat, im Geiste vorstellt. Im einen Falle aber ist diese Vorstellung unangenehm, weil der Genuss von vornherein ausgeschlossen ist, im anderen ist sie angenehm, weil er sicher erwartet werden kann. In beiden Fällen aber ist sie eine Gefühlsvorstellung, d. h. etwas prinzipiell anderes als das wirkliche Gefühl, auf das sie sich bezieht.

Ich will nun durchaus nicht sagen, dass der Kunstgenuss seinem Wesen nach eine Gefühlsvorstellung von dieser Art sei. Ich führe diesen Fall nur an, um zu beweisen, dass es Gefühlsvorstellungen giebt, die mit dem wirklichen Gefühl nicht identisch sind. Die Möglichkeit solcher Gefühlsvorstellungen beruht auf der Erinnerung. Man muss den Genuss früher schon gehabt haben, wenn man ihn sich in der Phantasie vorspiegeln will. Natürlich ist das Gefühl, das dabei entsteht, in gewisser Weise ähnlich dem Gefühl, das der Genuss selbst bereitet. Aber identisch damit ist es nicht. Und darauf allein kommt es hier an. Nun wird offenbar nichts entgegenstehen, dieses Gefühl, das auf einer Vorstellung eines Genusses beruht, eine Gefühlsvorstellung, eine Gefühlsillusion des Genusses, ein Scheingefühl des Genusses zu nennen. Natürlich ist es ein Scheingefühl nur mit Bezug auf den wirklichen Genuss, d. h. auf den wirklichen Geschmack der Erdbeere. Für sich

genommen ist es dagegen ein wirkliches Gefühl. Wenn mir das Wasser im Munde zusammenläuft, so entsteht in mir ohne Zweifel ein wirkliches Gefühl. Aber im Hinblick auf den Geschmack selbst, auf den es sich bezieht, ist es ein Scheingefühl, ein Illusionsgefühl.

Wenn ich nun anstatt der wirklichen Erdbeere eine gemalte einsetze, so ändert sich das Gefühl wiederum in sehr charakteristischer Weise. Und zwar dadurch, dass der Gedanke an den wirklichen Genuss jetzt überhaupt nicht in Betracht kommt. Er kommt aber deshalb nicht in Betracht, weil die Erdbeere, die ich da sehe, gar keine wirkliche ist, also auch nicht gegessen werden kann. Wenn nun infolgedessen auch das Lustgefühl, das durch den Gedanken an den wirklichen Genuss entsteht, nicht möglich ist, so muss das ästhetische Lustgefühl, das ich dabei habe, offenbar durch etwas anderes erzeugt werden. Dieses andere ist eben die Illusion. Natürlich ist das Lustgefühl der Illusion ein wirkliches, kein Scheingefühl. Aber mit Bezug auf seinen Inhalt — süsse, wohlschmeckende Frucht — ist es ein Scheingefühl. Das Gefühl, das einer wirklichen Erdbeere gegenüber entstehen würde, tritt hier nur in einer ganz schwachen Abblassung, in Form einer Vorstellung, eines ästhetischen Scheins, in das Bewusstsein des Anschauenden.

Wenn man nun alles dies zugiebt, so liegt kein Grund vor, bei den anderen weniger sinnlichen Gefühlen, Hass, Liebe, Angst, Trauer, Freude u. s. w., die die Kunst darstellt, die Möglichkeit, dass sie nur Gefühlsvorstellungen seien, zu leugnen. Dass man alle diese Gefühle in verschiedenem Grade haben kann, ist uns ja schon klar geworden. Und wenn wir in der Abschwächung der Fälle noch weiter hinuntergehen und uns das Substrat dieser Gefühle, wie es ja im Kunstwerk der Fall ist, als einfach erfunden, als imaginär, als Phantasiebild denken, so ist ganz klar, dass diese Gefühle als Ernstgefühle nur in ganz abgeschwächter Form in unserer Seele vorhanden sein können. Wenn wir etwas Unangenehmes hören, was wirklich passiert ist, so können wir immerhin noch einige Unlust empfinden, wenn auch vielleicht, da uns die Sache nicht näher angeht, nur eine sehr geringe. Wenn wir aber wissen, dass das Unangenehme, was wir sehen oder hören, sich nie und nirgend begeben hat, dass es eine Erfindung des Künstlers ist, so können wir dabei natürlich auch keine wirkliche Unlust empfinden. Das Gefühl, das dabei entsteht, werden wir also passend als Gefühlsvorstellung, Illusionsgefühl oder Scheingefühl bezeichnen.

Der Unterschied eines wirklichen Gefühls von einem ästhetischen Scheingefühl lässt sich am besten an der Tragödie veranschaulichen. Wenn ich im Leben durch irgend einen Zufall in die Lage komme, einer Mordthat beizuwohnen, so ist das Gefühl, das ich dabei habe, ohne Zweifel ein Ernstgefühl, gemischt aus Schrecken, Grauen, Hass, Mitleid u. s. w. Alles das sind Unlustgefühle, und zwar die stärksten, die ein Mensch überhaupt haben kann. Wenn ich dagegen einen Mord auf der Bühne sehe, so ist das Unlustgefühl, dass ich bei seiner Anschauung habe, ein Scheingefühl, da die That ja nur ästhetischer Schein ist. Auch kann ich dabei schon deshalb keinen wirklichen Schrecken, kein wirkliches Grauen empfinden, weil dies Unlustgefühle sind, während die ästhetischen Gefühle ja durchweg Lustgefühle sind. Ich kann also höchstens sagen, dass in das ästhetische Lustgefühl ein klein wenig inhaltliche Unlust oder besser gesagt ein klein wenig Unlust von einer unangenehmen Gefühlsvorstellung eingeht. Dieses Etwas muss aber so gering sein, dass es der ästhetischen Lust gegenüber gar nicht in Betracht kommt. Denn käme es in Betracht, so würde ja überwiegende Unlust entstehen und der Kunstgenuss wäre dann einfach unmöglich. Es wäre dann absolut unverständlich, warum der Mensch sich freiwillig diesem Gefühl des Schreckens und des Grauens aussetzte. Geniesst man etwa dazu Kunst, dass man die Unlustgefühle, die man allenfalls, d. h. unter besonders ungünstigen Umständen, im Leben haben könnte, sich freiwillig durch derartige Schaustellungen verschafft?

Die Anhänger der älteren Ästhetik sagen dem gegenüber freilich: Die Kunst soll das Hässliche, Grausige und Traurige nicht oder nur unter gewissen Beschränkungen darstellen. Nun, wir werden später sehen, was es mit diesen Beschränkungen auf sich hat. Niemals hat sich die grosse Kunst um sie gekümmert. Man denke an Sophokles, Shakespeare, Milton, Rubens, Rembrandt u.s.w., um sich zu überzeugen, dass die Kunst von jeher das Hässliche und Furchtbare mit derselben Kraft und Energie dargestellt hat wie das Schöne und Angenehme. Das beruht einfach darauf, dass die Gefühle, die man bei einem wirklichen ästhetischen Genuss hat, in Bezug auf ihren Inhalt gar keine Ernstgefühle, sondern nur Scheingefühle, Gefühlsvorstellungen sind. Natürlich ist eine Gefühlsvorstellung dem wirklichen Gefühl, auf das sie sich bezieht, ähnlich. Sie zeigt, wenn ich so sagen darf, dieselbe Klangfarbe, bewegt sich in derselben Richtung. Aber identisch damit

ist sie nicht. Der Einwand, dass ein Gefühl ein Gefühl sei und darum Realität habe, ist vollkommen hinfällig. Denn daran zweifelt ja niemand, dass das ästhetische Gefühl als solches Realität hat, empfinden wir doch dabei wirkliche Lust. Aber es hat Realität nur insoweit es ein ästhetisches Gefühl ist. In Bezug auf seinen Inhalt ist es ein Scheingefühl.

Damit ist natürlich weder der Künstler noch der Kunstgeniessende in seiner Thätigkeit degradiert. Ein Mensch, der die Fähigkeit hat, sich zum Zwecke des künstlerischen Schaffens in alles hineinzuversetzen, kann darum als Mensch ein durchaus ehrlicher und vortrefflicher Mann sein. Aber das steht auf einem anderen Blatte. Uns geht er hier nur als Künstler an. Und als solcher ist er ein Mann der Illusion. Als solcher kann er sich vorstellen, Dinge zu sehen, zu hören und zu fühlen, die er in Wirklichkeit weder sieht, noch hört oder fühlt. Seine Begabung ist eben die, dass er es versteht, sich und andere in Scheingefühle zu versetzen.

Am allerdeutlichsten ist das beim Schauspieler. Man muss nur sehr wenig von schauspielerischem Treiben wissen, wenn man sich einbildet, dass der Schauspieler in dem Augenblick, in dem er seine Rolle spielt, die Gefühle der Furcht, des Grauens, der Liebe, des Mitleides, die er simuliert, wirklich empfinde. Die Aussprüche von Schauspielern darüber lauten ja freilich verschieden, aber es ist ganz unmöglich, dass ein Darsteller neben der Erfüllung seiner künstlerischen Aufgabe, d. h. neben dem Achten auf seine Stimme, seine Bewegungen, seinen Ausdruck, neben der Berechnung, welchen Eindruck alles das auf sein Publikum machen werde, noch Zeit und Kraft habe, wirkliche Angst, wirkliche Liebe, wirkliche Freude zu empfinden. Natürlich wird er von all dem etwas empfinden, d. h. sein Gefühl in der Richtung, die durch diese Ernstgefühle bezeichnet wird, in Thätigkeit versetzen. Aber wirkliche Gefühle dieser Art wird er nicht haben. Seine wirkliche Angst wird in diesem Augenblicke lediglich die sein, ob es ihm künstlerisch gelingen wird, seine Freude die, dass es ihm künstlerisch gelingt.

Inwieweit ein Schauspieler beim Einüben seiner Rolle in dem Bemühen, sich die Gefühle der Person, die er darstellt, möglichst klar zu vergegenwärtigen, zeitweise bis an die Grenze des wirklichen Gefühls herankommen kann, darüber gehen die Ansichten auseinander. Wahrscheinlich wird das bei verschiedenen Schau-

spielern verschieden sein. Aber dass er bei der Aufführung selbst das Ernstgefühl schon überwunden haben, schon in die blosse Illusion eingetreten sein muss, daran zweifle ich nicht. Wenn ein Schauspieler in einer Saison zwanzig- oder dreissigmal sterben oder sich angesichts des Todes eines andern abmartern muss, so kann er das nicht jedesmal mit der vollen Stärke des Ernstgefühls thun. Was sollte wohl sonst aus seiner armen Seele werden?

Oder glaubt man etwa, ein Schauspieler sei, wenn er eine Liebesszene spielt, in seine Partnerin wirklich verliebt? Das kann ja wohl vorkommen, aber die Regel ist es sicher nicht, und es ist ein Backfischstandpunkt, es als Regel vorauszusetzen. In wen sollte er auch verliebt sein? In die Heldin, die vielleicht nie gelebt hat oder seit einem halben Jahrtausend tot ist? Oder in die Schauspielerin, die pflichtgemäss ihre Rolle spielt und vielleicht gerade von ihm im Leben ebensowenig wissen will wie er von ihr?

Man sagt immer, ein tüchtiger Schauspieler müsse bei seinem Spiel ein warmes Herz und einen kalten Kopf haben. Das heisst doch nichts anderes als dass er sich zwar einerseits in das dargestellte Gefühl soweit als möglich versetzen, andererseits aber doch die volle Herrschaft über sein Spiel behalten muss. Es ist ganz natürlich, dass durch das letztere die Stärke des Gefühls abgeschwächt, dass es zu einem Illusionsgefühl herabgemindert wird. Ich weiss ja wohl, dass es Schauspieler giebt, die ihren Verehrern weiss machen, es sei ihnen mit ihren Gefühlen auf der Bühne heiliger und bitterer Ernst. Nur sehr naive Menschen lassen sich dadurch täuschen. Man müsste, um das zu glauben, doch alle die bekannten Schauspieleranekdoten nicht kennen, die uns erzählen, wie ein Schauspieler gerade an einer besonders wichtigen und stimmungsvollen Stelle seinem Partner irgend ein einfältiges Witzwort zuflüstert oder den Leuten hinter den Koulissen irgend eine Grobheit an den Kopf wirft.

Das mag ja eine Entweihung der Kunst sein; jedenfalls beweist es aber, dass selbst grosse Schauspieler auf der Bühne nicht immer so fühlen, wie sie nach dem Inhalt ihrer Worte zu fühlen vorgeben. Die Grösse eines Schauspielers besteht eben gar nicht darin, dass er das, was er wirklich fühlt, ausdrücken kann — das können auch andere — sondern dass er das, was er nicht fühlt, was er sich nur in der Phantasie vorstellt, ausdrücken kann. Ein Dilettant spielt immer sich selbst, ein guter Schauspieler immer

einen anderen. Er kann sich eben, durch die Illusion, in jede Rolle hineinversetzen. Und gerade dieses Sichhineinversetzen, dieses Thunalsob ist das Ausschlaggebende bei seiner wie bei jeder künstlerischen Thätigkeit.

Und was vom Schauspieler gilt, gilt genau ebenso, ja sogar in noch höherem Grade, vom Zuschauer. Es ist vollkommen überflüssig, dass dieser die Gefühle der Personen, die in dem Stück vorkommen, alle selbst mitfühlt. Es genügt vollkommen, wenn er sie sich vorstellt. Natürlich wird er sich in die Personen, die ihm sympathisch sind, in höherem Grade einfühlen, d. h. lebhafter mit ihnen fühlen wie mit den anderen. Aber in voller Stärke wird er das Gefühl, das der Inhalt voraussetzt, durchaus nicht in sich erzeugen. Sonst müsste man ja z. B. annehmen, dass der Zuschauer während der letzten Szene der Maria Stuart, wo Leicester durch den Fussboden des Zimmers hindurch das Geräusch der Hinrichtung der Königin hört, genau dieselben Gefühle hätte wie ein Mensch, der einer wirklichen Hinrichtung beiwohnt. Welcher Art diese sind, wissen wir ja: Ein Gemisch von Neugier, Grauen, Entsetzen und Mitleid, wie es wohl die rohe Menge früher hatte, wenn sie zu den öffentlichen Hinrichtungen strömte. Schiller würde sich wohl schön bedanken, wenn man ihm die Absicht solche Gefühle zu erzeugen unterlegen wollte.

Nachdem wir hiermit das Wesen des ästhetischen Scheingefühls kennen gelernt haben, können wir uns zur Analyse des lyrischen Genusses wenden, in Bezug auf dessen Wesen die sonderbarsten Missverständnisse herrschen. Die Lyrik ist die Kunst der Gefühls- und Stimmungsillusion. Zwar giebt es Gattungen derselben, die auf Erregung wirklicher Gefühle ausgehen. Dazu gehört z. B. die Kriegslyrik, die beim Ausbruch eines Krieges zu entstehen pflegt und im Felde von den Truppen gesungen wird. Sie geht aus einem unmittelbaren kriegerischen Gefühl hervor und hat den Zweck, in den Zeiten, wo nicht gekämpft wird, z. B. auf dem Marsche oder im Quartier, den Kampfinstinkt lebendig zu erhalten, und dadurch mittelbar den Mut und die Ausdauer der Soldaten zu steigern. Dazu gehört ferner die Lyrik des Gesangbuchs, die von Männern der Kirche aus dem innersten religiösen Bedürfnis heraus gedichtet ist und dazu dienen soll, die religiösen Gefühle der Gemeinde zu wecken und zu kräftigen. Dazu kann man endlich die politische Lyrik rechnen, die meist von freisinniger Seite, aus demokratischer Gesinnung heraus geschaffen wird und

die Menschen anfeuern soll, „unentwegt" ihre politischen Ideale festzuhalten und durchzusetzen.

Niemand wird behaupten, dass die Stärke der Lyrik auf diesen Gattungen beruhe. Die meisten Litterarhistoriker werden es geradezu verneinen. „Politisch Lied ein garstig Lied", hat schon Goethe gesagt. Und nach der Auffassung unserer klassischen Dichter ist es durchaus nicht die Aufgabe der Lyrik, in das praktische Leben einzugreifen, die Menschen zu besonderen Handlungen anzufeuern. Man kann ja wohl zugeben, dass die Lyrik in den Anfängen ihrer Entwickelung sehr häufig diese Wirkung gehabt hat. Aber in ihren reifen Perioden, besonders in der Gegenwart, ist diese Verbindung mit dem praktischen Leben längst aufgehoben. Da kann man geradezu sagen, dass jede Tendenzlyrik als solche schlechter ist als die tendenzlose Lyrik der Gefühls- und Stimmungsillusion. Die Lyrik aller unserer grossen Dichter, Goethes, Heines, Moerikes, Lenaus, Storms u. s. w. ist Stimmungslyrik. Man muss lange suchen, bis man bei ihnen ein Lied findet, das eine Tendenz hat, einen Antrieb zum Handeln enthält.

Das Wesen der lyrischen Stimmungsillusion wird am besten klar werden, wenn wir ein paar bekannte Lieder herausgreifen, die schon jeder unter verschiedenen äusseren Verhältnissen gehört oder gelesen hat. Es giebt wie schon gesagt eine Lyrik, die vorwiegend Naturschilderung oder besser gesagt Erzeugung einer Naturanschauung ist. Als Beispiel wähle ich das Nachtlied des Wanderers, das Goethe auf dem Kickelhahn bei Ilmenau gedichtet hat:

Über allen Gipfeln
Ist Ruh.
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch.
Die Vöglein schweigen im Walde —
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

Dieses Lied sucht die Illusion einer Naturanschauung zu erzeugen. Der Hörer, mag er sich befinden wo er wolle, mag er das Lied hören in welcher Umgebung er wolle, soll in die Illusion des schweigenden Waldes am Abend versetzt werden. Er glaubt in einem solchen Walde zu wandern, er stellt sich vor, der Abend sei hereingebrochen. Das ist natürlich eine Illusion, da ja in den meisten Fällen weder der Wald noch der Abend vorhanden ist.

Daneben sucht das Lied auch eine Gefühlsillusion zu erzeugen, nämlich die Illusion des Gefühls, das man in einem Walde an einem solchen Abend hat. Dieses Gefühl ist das der Ruhe, und zwar hier in dem Doppelsinne Schlaf und Tod. Natürlich ist das eine Gefühlsillusion. Denn man kann das Lied ästhetisch auch dann geniessen, wenn man durchaus nicht müde ist und durchaus nicht an den Tod denkt. Diese doppelte Illusion einer Naturanschauung und eines Gefühls wird auch bei demjenigen Leser oder Hörer erzeugt, der vielleicht, ehe er das Gedicht las oder hörte, von ganz anderen Gefühlen erfüllt war und auch nachher von ganz anderen erfüllt sein wird. Die Kraft des Dichters besteht dann eben darin, dass er den Leser zwingt, für die Zeit der ästhetischen Anschauung aus sich selbst, aus seiner zufälligen Stimmung herauszutreten, indem er ihm durch den Klang und Sinn der Worte, durch die Zusammenstellung der Gedanken — Natur und Mensch — eine Anschauung und mit dieser Anschauung ein Gefühl, eine Stimmung oktroyiert.

Das ist prinzipiell nichts anderes als was der Landschaftsmaler thut, wenn er eine sogenannte stimmungsvolle Abendlandschaft malt. Auch diese soll den Beschauer in die Stimmung des Abends versetzen, einerlei ob er sie am Abend oder — was wohl meistens der Fall sein wird — am Tage sieht, ob er sich während der Anschauung in einer ähnlichen oder — was wiederum meistens der Fall sein wird — einer anderen Umgebung befindet. Der Unterschied ist nur der, dass beim Genuss der gemalten Landschaft meistens die Vorstellung der Formen und Farben als solcher, also die Anschauungsillusion überwiegt, während durch das Gedicht vermittelst der Worte und ihrer ausdrücklichen Beziehung auf den Menschen („balde Ruhest du auch") noch eine besondere Gefühlsillusion erzeugt wird.

Haben wir also hier beide Illusionen nebeneinander, so zielt das andere Nachtlied des Wanderers von Goethe nur auf Gefühlsillusion ab:

Der du von dem Himmel bist,
Alles Leid und Schmerzen stillest,
Den, der doppelt elend ist,
Doppelt mit Erquickung füllest,
Ach ich bin des Treibens müde!
Was soll all der Schmerz und Lust?
Süsser Friede
Komm, ach komm in meine Brust.

Durch dieses Lied soll offenbar das Gefühl der Ruhe und des Friedens erzeugt werden. Es wirkt nicht im Sinne einer Anschauungsillusion, da man sich dabei nichts Greifbares oder Anschaubares vorstellen kann, sondern nur im Sinne einer Stimmungsillusion. Es drückt die Sehnsucht nach innerem Frieden aus.

Nun wird man allerdings sagen: beide Lieder sind aus einem wirklichen Gefühl, einer wirklichen Anschauung hervorgegangen, können also auch nur diesem wirklichen Gefühl, dieser wirklichen Anschauung Ausdruck geben. Und man wird sich in dieser Beziehung noch auf die bekannte Thatsache berufen, dass Goethes Lyrik im wesentlichen Gelegenheitslyrik war, d. h. dass sie bestimmten Anlässen ihre Entstehung verdankte. Ja die meisten werden vielleicht sagen, dass dies die einzig wahre und echte Lyrik sei, dass eine Lyrik, die nicht aus dem Bedürfnis des Lebens, aus dem Ernstgefühl herauswachse, gar nicht den Namen echte Lyrik verdiene.

Auch dies ist eine vollkommene Verkennung des Sachverhalts. Theoretisch ist es ja nicht unmöglich, dass ein Dichter einmal ein lyrisches Gedicht unmittelbar aus einem Ernstgefühl heraus schafft, dass ihm Liebe und Hass, Zorn und Kummer direkt die Feder in die Hand drücken. Aber die Regel ist es sicher nicht. Zum Dichten gehört vielmehr ein freier Geist, der solche Ernstgefühle schon überwunden hat. Wenn man von Goethe sagt, er sei Gelegenheitsdichter gewesen, so heisst das nicht, dass er sich, wenn ihn ein bestimmtes Gefühl übermannte, hinsetzte und ein entsprechendes Gedicht schrieb, sondern es heisst nur, dass das Leben ihm in der Regel (nicht immer) die erste Anregung zum dichterischen Schaffen bot. Dann gehörte aber das Ereignis, dem diese Anregung entstammte, immer schon bis zu einem gewissen Grade der Vergangenheit an, wenigstens insofern, als das Gefühl des Dichters nicht mehr vollständig unter seinem Einfluss stand. Das war es eben, was Goethe mit dem „Sichbefreien" von quälenden Gefühlen durch die Poesie meinte. Dieses Sichbefreien ist gewiss in den meisten Fällen nicht erst die Folge des schöpferischen Prozesses gewesen, sondern muss schon beim ersten Entschluss zu diesem vorausgesetzt werden. Ein Vater, der ein Gedicht auf den Tod seines Kindes schreibt, muss den ersten Schmerz über diesen Tod schon überwunden haben, wenn er mit Erfolg dichten soll, oder er hat wahren Kummer überhaupt nie empfunden. Und wenn nun erst die Form ihre Forderungen geltend macht, so kann das Ernstgefühl unmöglich mehr in voller Stärke in der Seele sein. Denn

die künstlerische Produktion, das Finden der Form für Gefühle und Gedanken ist eine gewaltige Arbeit, die alle Kräfte des Menschen beansprucht und keinen Raum für ein starkes Gefühl anderer Art übrig lässt. Ausserdem ist diese Arbeit wie wir gesehen haben mit einem sehr starken Lustgefühl verbunden, es ist also undenkbar, dass neben ihr wirkliche Unlustgefühle wie Kummer, Zorn, Hass, Mitleid in voller Stärke in der Seele sein könnten. Die künstlerische Konzeption besteht also auch hier in einem Illusionsakt, in einem Sichhineinversetzen in ein Gefühl, das der Dichter allerdings früher einmal sehr stark gehabt hat, das aber jetzt — als Ernstgefühl — in seiner Seele schon verblasst ist. Und während der dichterischen Arbeit, während der formellen Ausfeilung des Gedichtes verblasst es natürlich immer mehr, bis es schliesslich, wenn das Kunstwerk vollendet dasteht, ganz aus der Seele verschwunden ist. Dann kann man eben mit Recht sagen: es ist aus der Seele des Künstlers in das Kunstwerk übergegangen, der Künstler hat sich von ihm befreit. Wir wissen von vielen Dichtern, dass sie ihre Lieder keineswegs auf Grund einer plötzlichen Eingebung hingeschrieben, sondern sehr mühsam mit der Form gerungen, den Ausdruck immer wieder korrigiert, das Ganze wer weiss wie oft umgeworfen und neugeschaffen haben. Es ist eine unsinnige Voraussetzung, dass sie während dieser ganzen Zeit das Ernstgefühl in voller Stärke gehabt haben könnte.

In sehr vielen Fällen wird man sogar anzunehmen haben, dass der Dichter überhaupt nicht durch ein bestimmtes Ereignis zum Dichten veranlasst wird, sondern dass er sich erst durch einen Willensakt in die Stimmung, aus der heraus er dichten will, versetzt. Das ist natürlich den meisten Philistern ganz unverständlich. Sie sehen darin eine Unehrlichkeit, ein Scheinwesen, eine Degradierung der Poesie. Und doch ist es nichts anderes als was der dramatische Dichter thut, wenn er eine Menge Charaktere schafft, von denen höchstens einer oder zwei so sind, dass er sich mit ihnen identifizieren möchte. Wenn man es aber beim dramatischen Dichter als sein gutes Recht, ja geradezu als seine Pflicht ansieht, dass er sich in alles versetzen, aus der Vorstellung der verschiedensten Charaktere, Handlungen und Situationen heraus dichten kann, warum soll man es nicht auch beim lyrischen Dichter voraussetzen? Darf man diesem als moralischen Makel anrechnen, was man bei jenem besonders rühmt, ja geradezu als selbstverständlich voraussetzt?

Auch hier kann man nur sagen: die Grösse eines Dichters besteht nicht darin, dass er immer nur seinem augenblicklichen wirklichen Gefühl Ausdruck giebt, gewissermassen „sich selber spielt" — das können auch Dilettanten —, sondern dass er sich vermöge seiner Genialität, seines angeborenen allgemeinmenschlichen Wesens in jedes Gefühl versetzen kann, auch ein solches, das ihn gerade nicht erfüllt, zu dem ihm die äusseren Verhältnisse keinen Anlass geben.

Das geht ja schon daraus hervor, dass wir eine Menge Lieder haben, die von Dichtern einem weiblichen Wesen oder auch von Dichterinnen einem männlichen in den Mund gelegt worden sind. Eines der schönsten Lieder Moerikes ist das Morgenlied eines jungen Mädchens, das von seinem Geliebten vernachlässigt wird, aber trotzdem nicht von ihm lassen kann:

Früh wann die Hähne krähn,
Eh' die Sternlein verschwinden,
Muss ich am Herde stehn,
Muss Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein,
In Leid versunken.

Plötzlich da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Dass ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Thräne auf Thräne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging' er wieder!

Natürlich ist der württembergische Hilfsprediger und frühere Tübinger Stiftler niemals in der Situation eines jungen Mädchens gewesen, das in der Morgendämmerung das Feuer anzünden muss und dabei an ihren treulosen Geliebten denkt. Es wäre also einfach Albernheit zu behaupten, dass er in diesem Gedicht seine eigenen Gefühle habe zum Ausdruck bringen wollen. Die Schönheit des Gedichts besteht eben darin, dass es aus der Seele eines solchen Mädchens heraus gedichtet ist, in die sich der Dichter während der Konzeption versetzt hat. Seine Genialität ist eben die, dass er mit seinem Gefühlsleben nicht nur sich, sein be-

schränktes Ich, sondern die ganze Menschheit umfasst, dass er nach Belieben aus sich heraustreten und ein anderer werden kann. Und das ist gerade Illusion.

Wenn das aber schon vom Dichter gilt, wie viel mehr muss es vom Hörer oder Leser gelten, der sich meistens nur für die kurze Zeit des Vortrags oder der Lektüre eines Gedichts in die Stimmung, die es atmet, versetzen lassen will. Man denke sich in die Lage eines Menschen, der nach des Tages Last und Mühe, um sich geistig anzuregen und zu erquicken, nach einem Liederbuche greift und nun hintereinander her eine Reihe von Gedichten, vielleicht eines, vielleicht auch mehrerer Dichter liest, die alle eine verschiedene Stimmung atmen. Soll man etwa annehmen, dass er in der kurzen Zeit der Lektüre zehn oder zwanzig Gefühle, entsprechend der Zahl der gelesenen Gedichte, als Ernstgefühle in sich erlebte? Das hiesse doch wohl die psychische Leistungsfähigkeit eines Menschen überschätzen. Nein, was er erlebt, ist eben ein einheitliches Gefühl, d. h. ästhetischer Genuss. Der Inhalt dieses Gefühls, d. h. die Ernstgefühle, die er sich währenddem vorstellt, in die er sich künstlerisch versetzt, sind wechselnd, aber sie kommen ihm eben nur in abgeschwächter Form, als Scheingefühle zum Bewusstsein.

Natürlich wird man gegen diese Illusionsgefühle oder Scheingefühle immer einwenden, dass durch ihre Annahme die Kunst zu einem leeren unnützen Spiel, zu einer Lüge, einer Unwahrheit degradiert werde. Und es wird nicht leicht sein, einem braven Spiessbürger, der immer nur das gethan und gesagt hat, was er wirklich fühlte, oder einem ernsthaften Gelehrten, dessen ganze Thätigkeit der Ermittelung der Wahrheit geweiht ist, der also alle Lüge, alles Scheinwesen verachtet, klar zu machen, dass es sich hier nicht um ethische Vortrefflichkeit oder wissenschaftliche Wahrheit handelt, sondern um die Kunst, die ja kein ethisches Wollen und kein wissenschaftliches Erkennen ist. Und es wird immer Menschen geben, die höchst überrascht sind, wenn man ihnen sagt, dass man die Kunst allerdings für ein Spiel halte, freilich kein „leeres“ und „unnützes“, sondern eins, das ebenso wichtig und nützlich ist wie alle Spiele, die sich ja natürlich nicht ausgebildet hätten, wenn der Mensch sie nicht brauchte.

Den Nachweis, dass die Kunst ein Spiel, und zwar ein sehr nötiges und nützliches Spiel ist, werde ich später im fünfzehnten Kapitel mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln führen. Hier

möchte ich dem Leser nur zur Erwägung geben, dass es wohl kaum als ein „leeres“ und „unnützes“ Spiel bezeichnet werden kann, wenn der Mensch durch lyrische Poesie gezwungen wird, zeitweise aus seiner beschränkten Existenz herauszutreten, seine eigenen egoistischen Gefühle zu vergessen, sich, wenn auch nur vermittelst der Illusion, in die Gefühle anderer hineinzudenken. Eine Kunstform, die den Menschen hierzu zwingt und ihm trotzdem, ja geradezu durch diesen Zwang gleichzeitig Genuss gewährt, verdient wohl weniger den Namen eines leeren Spiels als den eines hervorragenden Mittels zur geistigen Vervollkommnung des Individuums, zur Einigung und Förderung des Menschengeschlechts.

Mit dem richtigen Verständnis der Lyrik haben wir auch den Schlüssel zum Verständnis der Musik gefunden. Diese ist ja von jeher eng mit jener verbunden gewesen und darf schon deshalb nicht von ihr getrennt werden. Hier stossen wir nun auf den alten früher zum Überdruss behandelten Streit, ob die Musik eine Formkunst oder eine Kunst des Inhalts sei. Die Formalisten glauben bekanntlich das erste, die Inhaltsästhetiker das zweite. Jene behaupten, die Musik könne keine Gefühle ausdrücken, sie sei weder fromm noch gottlos, sie sei eben einfach Musik, d. h. eine Kunst für sich, die mit den ihr eigentümlichen Mitteln, d. h. mit den rein musikalischen Formen des Rhythmus, der Melodie und Harmonie wirke. Einen Inhalt habe nur die Vokalmusik, wobei aber nicht die Töne, sondern die Worte und die mit ihnen ausgedrückten Gedanken die Träger dieses Inhalts seien. Die reine Musik, d. h. die Instrumentalmusik, die sogenannte „absolute“ Musik habe keinen Inhalt, könne überhaupt keinen haben. Sie könne deshalb auch keine ethischen oder religiösen Gefühle im Menschen erzeugen, sie mache den Hörer weder besser noch schlechter, sondern ergötze ihn einfach durch ihre Form.

Die Inhaltsästhetiker dagegen oder die Vertreter der Musik als Ausdruckskunst behaupten, die Musik könne allerdings Gefühle ausdrücken. Auch die reine Instrumentalmusik habe einen Inhalt, könne selbst ohne Zuhilfenahme des Wortes ernste und heitere, fromme und leichtsinnige, religiöse und weltliche Gefühle wiedergeben. Und durch diesen ethisch genau bestimmbaren Charakter wirke sie auch ethisch auf den Menschen ein, mache sie ihn thatsächlich fromm oder leichtsinnig, traurig oder lustig. Ja sie gehen sogar weiter und behaupten, dass die Musik imstande sei, grössere Gefühls- oder Gedankenkomplexe von bestimmtem Inhalt darzu-

stellen, eine Behauptung, aus der sie dann unmittelbar die Berechtigung der Programmmusik ableiten.

Der Streit zwischen Form- und Inhaltsästhetik auf diesem Gebiete dauert noch immer fort. Bis auf diesen Tag stehen sich die Meinungen schroff gegenüber, und selbst im Kreise von Fachmusikern kann man noch immer beide Anschauungen mit voller Schärfe verteidigen hören. Schon die ganz verschiedenen Urteile über die Programmmusik, überhaupt über die modernen musikalischen Bestrebungen beweisen, dass eine Einigung bis auf diesen Tag nicht erzielt ist.

Hier zeigt sich nun die Illusionstheorie in ihrer ganzen Fruchtbarkeit. Denn wenn man von ihr ausgeht, kommt man sofort zu der Überzeugung, dass beide Parteien sowohl recht als auch unrecht haben. Die Lösung des Rätsels liegt eben in der Gefühlsillusion. Man hat die Alternative bisher immer so gestellt: entweder die Musik ist eine reine Formkunst, dann kann sie überhaupt keine Gefühle ausdrücken resp. darstellen. Oder sie kann Gefühle darstellen, dann ist sie keine Formkunst, sondern eine Kunst des Inhalts, des Ausdrucks. Zwischen diesen beiden Möglichkeiten giebt es aber noch eine dritte und das ist die, dass die Musik sowohl Form- als auch Ausdruckskunst sei, dass sie durch das Mittel der Form Gefühle ausdrücke, dass diese Gefühle aber Scheingefühle, Illusionsgefühle seien.

Zunächst ist es klar und wird auch von den Formalisten nicht bestritten, dass die Musik eine gewisse Fähigkeit des Ausdrucks hat, dass sie eine traurige und fröhliche, eine ernste und leichtsinnige, eine befriedigte und sehnsüchtige Stimmung ausdrücken kann. Ein Trauermarsch wird auf Grund seiner Formen als Musik von traurigem Charakter empfunden, ein Tanz bedarf durchaus nicht des Hinzutritts der Worte, um ein lustiges ausgelassenes Gefühl hervorzurufen. Ist das aber richtig, so geht daraus hervor, dass die Formen der Musik, Rhythmus, Melodie und Harmonie, gar keine rein formalen Reize, sondern als solche gleichzeitig Mittel des Ausdrucks sind. Sie lösen eben infolge gewisser im Bewusstsein des Menschen schlummernder Assoziationen gewisse Gefühle aus.

Andererseits haben aber die Formästhetiker vollkommen recht, wenn sie sagen, diese Gefühle seien keine wirklichen ethischen Gefühle, es gebe weder eine fromme noch eine unfromme Musik, durch Töne könne man einen Menschen weder besser noch

schlechter machen. Jedenfalls sei es ganz unmöglich, mit ihren rein musikalischen Mitteln ohne Hinzutritt des Wortes zusammenhängende Ereignisse oder grössere Gefühls- und Gedankenkomplexe darzustellen.

Aber dieser Einwand fällt sofort zusammen, wenn man an die Stelle von Gefühlen Gefühlsvorstellungen oder Illusionsgefühle setzt; wenn man sagt: die Musik ist sowohl Form- als auch Ausdruckskunst, denn ihre Form dient ja eben dem Ausdruck; was sie ausdrückt, sind aber keine wirklichen ernsthaften Gefühle, sondern Scheingefühle, durch die der Mensch deshalb auch keineswegs in seinem Wollen und Handeln beeinflusst wird. Das alles lässt sich leicht nachweisen.

Wenn ich im Konzertsaal einen Trauermarsch oder sonst eine Tonschöpfung von feierlich traurigem Charakter höre, so ist es selbstverständlich, dass diese langsamen schweren Rhythmen, diese dumpfen gehaltenen Harmonien in mir eine Stimmung der Trauer erzeugen. Aber diese „Stimmung" ist keineswegs eine wirkliche Trauer. Über wen sollte ich auch trauern? Es ist ja niemand von meinen Angehörigen gestorben, ich habe kein besonderes Unglück erlebt, im Gegenteil, als ich in das Konzert ging, war ich lustig und guter Dinge und wollte mir deshalb einen Genuss verschaffen. Und wahrscheinlich werde ich auch nach dem Konzert wieder gut aufgelegt sein, vielleicht mit meinen Freunden ein Glas Bier trinken u. s. w. Sollte es nun wirklich der Musik möglich sein, mich für die wenigen Minuten, die sie dauert, in eine wirkliche Trauer zu versetzen? Man unterschätzt doch wohl das Gefühl der Trauer, wenn man glaubt, es könne so ohne weiteres durch ein paar Mollakkorde in die Seele hineingebracht und durch ein paar Durakkorde wieder herausbefördert werden.

In der That sehen ja auch die Zuhörer im Konzert durchaus nicht so aus, als ob sie trauerten. Sie weinen nicht, sie klagen nicht, sie zeigen nicht einmal einen traurigen Gesichtsausdruck. Sie sitzen nur mit gespannten und höchst angeregten Gesichtern da, d. h. sie erleben einen ästhetischen Genuss, und dieser besteht in einer Illusion. Sie versetzen sich künstlich in das Gefühl der Trauer, sie stellen sich vor, dass sie traurig wären.

Wenn ich das Scherzo einer Sonate oder Symphonie höre, so empfinde ich natürlich seinen flotten, lustigen, neckischen Charakter. Geht daraus aber hervor, dass ich währenddem wirklich, mit meiner ganzen Seele lustig bin? Vielleicht habe ich Ursache,

gerade jetzt missgestimmt zu sein, da mir etwas Unangenehmes passiert ist, vielleicht ist auch meine Stimmung eine ganz indifferente. Soll ich nun wirklich während der kurzen Zeit, wo ich das Scherzo höre, reale Freude empfinden? Schwerlich. Wenigstens fühle ich an mir — hier kann man ja nur auf Grund von Selbstbeobachtung reden —, dass meine Lustigkeit in diesem Falle nicht ganz dieselbe ist wie die, die sich meiner im Leben, infolge irgend eines freudigen Ereignisses bemächtigt. Es liegt etwas wie ein Schleier darüber, es ist Lustigkeit und ist doch wieder keine, kurz es ist ein Illusionsgefühl.

Die herrschende Ästhetik wird freilich auch hier wieder sagen: Ein Gefühl ist ein Gefühl, es hat eben dadurch, dass es gefühlt wird, Realität. Sehr richtig. Das ästhetische Lustgefühl, das ich beim Anhören eines Trauermarsches oder eines Scherzos habe, ist Realität. Aber sein Inhalt, d. h. das eine Mal Trauer, das andere Mal Lust, ist keine Realität, sondern ästhetischer Schein. In Hinsicht auf das Fühlen überhaupt ist das Gefühl natürlich Wirklichkeit, in Hinsicht auf den Inhalt nur Illusion. Bei dieser Illusion ist die Seele in Beziehung auf die wirklichen Gefühle wie das Meer, dessen Oberfläche nur leicht durch eine frische Brise gekräuselt, vielleicht auch durch einen etwas stärkeren Wind bis zu einer gewissen Tiefe erregt wird. Aber die Erregung geht nicht bis auf den Grund, weiter unten, in der tiefsten Tiefe bewegt sich nichts, da herrscht volle Ruhe.

Lyrik und Musik sind also Künste der Gefühls- oder Stimmungsillusion. Der Unterschied zwischen Stimmung und Gefühl, den unser Sprachgebrauch macht, ist der, dass ein Gefühl rasch ausbrechen und rasch wieder verschwinden kann, eine Stimmung dagegen sich langsam entwickelt und länger, d. h. während einer ganzen Zeit andauert. Eine Stimmung kann sowohl ernsthaft als ästhetisch sein. Natürlich ist das ein grosser Unterschied. Die Stimmung, in der sich ein Kranker befindet, der den Fortschritt seiner Krankheit an dem allmählichen Schwinden seiner Kräfte beobachtet, ist ganz anderer Art als die, in der sich der Beschauer eines Bildes befindet, das eine Krankenstube darstellt. Das Wort Stimmung brauchen wir nun besonders gern im ästhetischen Sinne. Wenn wir von einem Gemälde oder einem Musikstück sagen: es hat Stimmung, es ist stimmungsvoll, so meinen wir damit: es erzeugt Stimmung, es versetzt den Beschauer, den Zuhörer in eine Stimmung. Diese Stimmung ist nichts

anderes als eine Stimmungsillusion, d. h. eine länger dauernde Gefühlsillusion. Der Unterschied von Gefühl und Stimmung ist derselbe, ob es sich nun um Wirklichkeit oder ästhetischen Schein handelt. In der Musik gebrauchen wir das Wort besonders gern dann, wenn wir während eines ganzen Tonstücks in demselben einheitlichen Gefühl verharren.

Damit ist nun der enge Zusammenhang der Lyrik und Musik mit den Künsten der Naturnachahmung erwiesen. Diese, d. h. Plastik und Malerei, Schauspielkunst, dramatische und epische Poesie sind Künste der Anschauungsillusion, jene Künste der Gefühls- und Stimmungsillusion. Auch bei ihnen kann man zwar in gewisser Weise von Anschauung reden. Bei dem zitierten Gedicht Moerikes z. B. hatte der Dichter eine Anschauungsillusion. Er stellte sich ein Mädchen vor, das morgens am Feuer steht und an ihren Geliebten denkt. Beim Hören eines Tonstücks von stark ausgeprägtem Stimmungscharakter kann sich der Hörer der Illusion hingeben, er schaue einen Komponisten oder Musiker an, der eben diese Stimmung hat. In beiden Fällen wird etwas vorgestellt, was nicht da ist. Denn im einen Fall war das Mädchen nicht wirklich vorhanden, sondern nur fingiert, im anderen hat der Komponist oder Musiker nicht die Ernststimmung, die er zu haben vorgiebt. Ebensogut kann man aber auch von einer Gefühlsillusion sprechen, insofern der Hörer sich selbst in die Illusion der betreffenden Stimmung versetzt. Welche dieser beiden Illusionen spezifisch ästhetisch ist, d. h. den ästhetischen Genuss wesentlich ausmacht, wollen wir vorläufig dahingestellt sein lassen. Jedenfalls ist soviel klar, dass die Gefühle, die beim Anhören des lyrischen oder musikalischen Kunstwerks entstehen, keine wirklichen Gefühle, sondern Gefühlsillusionen sind. Das Entscheidende für den künstlerischen Genuss ist weder die Anschauung als solche, noch das Gefühl oder die Stimmung als solche, sondern die Illusion, die sich entweder auf das eine oder das andere bezieht.

Bei der Musik wird die richtige Erkenntnis des Sachverhalts einigermassen dadurch erschwert, dass die von ihr erregten Gefühle meistens ziemlich allgemeiner Art sind. Gerade das hat bei den Formalisten immer besonderen Anstoss erregt, als beliebter Angriffspunkt gegen die Inhaltsästhetik gedient. Die Musik kann wohl im allgemeinen Freude und Trauer, feierliches oder weltliches Wesen, Sinnlichkeit oder Entsagung ausdrücken, aber worauf sich dies

Freude und Trauer, diese Sinnlichkeit oder Entsagung bezieht, kann sie ohne Zuhilfenahme des Wortes nicht sagen. Die Folge davon ist die, dass die Interpretation bei der Analyse von Tonwerken einen gewissen Spielraum hat, und es ist ja bekannt, dass in dieser Beziehung schon viele Missgriffe begangen worden sind.

Manche Komponisten haben dieser Unsicherheit dadurch abzuhelfen gesucht, dass sie den Hörern in Form eines gedruckten Programms ein Verzeichnis der Anschauungs- und Gefühlsillusionen in die Hand gaben, denen sie sich nach ihrer Absicht beim Hören hingeben sollten. Das ist zwar ein sehr bequemes Mittel, die Ausdrucksfähigkeit der Musik zu steigern oder zu spezialisieren. Aber es ist leider ein ganz unmusikalisches. Das Programm ist eine Eselsbrücke für solche, die den Stimmungsgehalt eines Stückes nicht von selbst empfinden. Man wundert sich in der That, dass selbst grosse Komponisten der klassischen Zeit zuweilen einmal (wenn auch selten) Programmmusik geschrieben haben. Aber gerade dieser Umstand ist wie mir scheint ein schlagender Beweis, dass die Musik keine reine Formkunst ist, sondern Gefühle ausdrückt. Denn dass in einem solchen Falle der Komponist beim Komponieren ähnliche Gefühle und Anschauungen gehabt hat, wie sie hier der Reihe nach aufgezählt sind, kann natürlich keine Frage sein. Man kann sie ja ganz genau aus dem Programm ablesen. Man hört Töne, Akkorde, Rhythmen, Harmonien und soll sich vorstellen: Heiteren Sonnenschein, aufziehende Wolken, drohendes Gewitter, Donner und Blitz, endlich wieder klaren Himmel. Offenbar sind alles das Anschauungsillusionen, denn alle diese Dinge sind ja in Wirklichkeit nicht vorhanden, man hört sie nicht und sieht sie nicht, man wird nur mit Hilfe der Formen, die der Komponist in Anknüpfung an bestimmte beim Hörer vorhandene assozierte Vorstellungen gewählt hat, daran erinnert.

Natürlich wäre es dem Komponisten nicht eingefallen, seiner Komposition ein solches Programm beizugeben, wenn er ihre Musik rein formal aufgefasst hätte. Im Gegenteil, man wird anzunehmen haben, dass er selbst seine Formen eben aus diesen Vorstellungen und Gefühlen heraus gefunden, dass er sich beim Komponieren künstlich in diese Vorstellungen versetzt hat. Er für seine Person brauchte das Programm, d. h. eine gewisse logische Aufeinanderfolge von Vorstellungen, weil er seiner Komposition nur dadurch eine gewisse Einheit geben konnte. Sein Fehler war nur der, dass er diese auch genau so dem Hörer oktroyieren

wollte, statt diesem zu überlassen, sich die Formen so zu deuten, wie es ihm nach den Voraussetzungen seines Gefühlslebens, nach der Art der ihm zur Verfügung stehenden Assoziationen möglich war. Gerade die Vieldeutigkeit der musikalischen Formen, die dies gestattet, ist ohne Zweifel einer der Hauptvorzüge der Musik, denn sie sichert ihr eine allgemeinere Wirkung.

Der enge Zusammenhang der Lyrik und Musik mit den übrigen Künsten wird nun noch besonders durch die Thatsache illustriert, dass die Grenzen zwischen Anschauungs- und Gefühlsillusion durchaus flüssig sind. Es giebt Künste der Anschauungsillusion, die gleichzeitig auf eine Gefühlsillusion ausgehen, und Künste der Gefühlsillusion, bei denen es sich gleichzeitig um die Illusion einer sinnlichen Anschauung handelt. Das ist auch kein Wunder, denn Gefühle werden auch im Leben meistens durch sinnliche Anschauungen erzeugt, und es fragt sich im einzelnen Falle nur, ob die Anschauung in das Gefühl so stark hineinspielt, dass man ausser von Gefühlsillusion auch von Anschauungsillusion reden kann. Schauspielkunst und dramatische Poesie sind gleichzeitig Künste der Anschauungs- und der Gefühlsillusion. Bei einer dramatischen Aufführung ist das erste, was beim Zuschauer erzeugt wird, eine Anschauungsillusion. Er glaubt eine Handlung zu sehen, die nicht wirklich ist, von der er vielmehr nur ein Scheinbild sieht. Aber da uns das Drama auch zu Gefühlen anregt, so erleben wir bei seiner Aufführung auch eine Gefühlsillusion. Diese Gefühlsillusion kann sogar, wenn der Dichter auf die Erzeugung länger andauernder Gefühlsvorstellungen hinarbeitet, den Charakter einer Stimmungsillusion annehmen, ein Fall, der sich in der modernen lyrischen Richtung des Dramas (Maeterlink, von Hoffmannsthal u. s. w.) deutlich beobachten lässt. Nun kann man wohl sagen, dass ein einseitiges Hinarbeiten auf die Stimmung, wie wir es hier finden, dem Wesen des Dramas, das im Gegensatz zur Lyrik vor allem Handlung, lebhaftes Geschehen, heftige Kämpfe verlangt, widerspricht. Aber man kann nicht sagen, dass das Drama überhaupt nicht auf Stimmung hinarbeiten dürfe.

Ebenso kann uns ein Landschaftsgemälde gleichzeitig in die Illusion einer Naturanschauung und einer derselben entsprechenden Stimmung versetzen. Auch hier kann man wohl sagen, dass ein einseitiges Hinarbeiten auf Stimmung, etwa im Sinne der Musik und unter Vernachlässigung der Form dem Wesen der Malerei, die vor allen Dingen nach klarer Formen- und Farbenanschauung

streben muss, zuwiderläuft. Aber man kann nicht sagen, dass die Landschaftsmalerei nur eine Kunst der Anschauungs-, nicht der Stimmungsillusion sei.

Andererseits wird man bei der Musik nicht im Zweifel sein, dass sie vorzugsweise Stimmungskunst ist. Aber darum darf man ihr doch das Recht nicht absprechen, unter Umständen auch einmal eine Anschauungsillusion zu erzeugen. Sie thut das ja auch thatsächlich in der Programmmusik, der Tonmalerei und in der dramatischen Musik, bei dieser freilich im Zusammenhang mit der Poesie und Schauspielkunst, wodurch das Verhältnis natürlich verschoben wird.

Ebenso schwer ist es in der Lyrik und in den schildernden Partieen der Epik, eine Grenze zu ziehen, bis wohin sie eine Kunst der Anschauungsillusion sein muss und von wo sie eine Kunst der Stimmungsillusion sein darf. Bei der Lyrik mag man zugeben, dass ihre eigentliche Stärke in der Stimmungsillusion liegt, wenn auch wie gesagt die Erzeugung von Vorstellungsillusionen keineswegs über ihre Grenzen hinausgeht. In einem epischen Gedicht oder Roman können Teile vorkommen, die rein im Sinne der Stimmung wirken, und solche, die uns durch das Mittel der Naturschilderung sinnliche Bilder vor das geistige Auge zaubern, uns also in eine Anschauungsillusion versetzen.

Der Übergang ist in der That vollkommen flüssig. Man kann die Künste mit Rücksicht auf das Überwiegen entweder der Anschauungs- oder der Stimmungsillusion in eine kontinuierliche Reihe ordnen, bei der auf dem einen Flügel, dem der Anschauungsillusion, etwa die Plastik, auf dem anderen, dem der Stimmungsillusion, etwa die Musik stehen würde. Die übrigen Künste und innerhalb dieser wieder die einzelnen Künstler und Kunstwerke würden sich zwischen diesen beiden Extremen, entweder näher dem einen oder näher dem anderen gruppieren. Eine antike Statue wie der Doryphoros des Polyklet erzeugt wohl eine starke Anschauungsillusion, aber gar keine Stimmungsillusion. Bei einem Moment musical von Schubert kann man wohl von starker Stimmungsillusion, aber nicht von Anschauungsillusion reden. Eine Porträtradierung von Stauffer-Bern versetzt uns kaum in eine besondere Stimmung, giebt uns aber eine Anschauung von grösster plastischer Klarheit. Eine Landschaft von Turner oder Corot erzeugt nicht selten eine sehr unklare Formenanschauung, wirkt aber dafür umsomehr im Sinne der Stimmungsillusion. Bei Feuerbachs

Iphigenien halten sich Stimmungs- und Anschauungsillusion vielleicht die Wage, Menzel ist mehr ein Künstler der Anschauungs-, Boecklin mehr einer der Stimmungsillusion. So kann man bei einiger Kenntnis der Kunstgeschichte von jeder Kunst, jedem Meister, ja sogar jedem Kunstwerk ziemlich genau sagen, ob es in der ganzen Reihe diesem oder jenem Flügel näher steht. Und das ist der sicherste Beweis, dass alle Künste eine Einheit bilden, und dass ihr gemeinsames Kennzeichen weder die Anschauung noch das Gefühl, sondern die Illusion ist, die sich entweder mehr auf das eine oder mehr auf das andere bezieht.

An die Musik schliesst sich am natürlichsten der Tanz an, der ebenso wie die Lyrik von jeher mit ihr verbunden gewesen ist und noch jetzt meistens in Verbindung mit ihr auftritt. Diese Verbindung beruht nicht nur darauf, dass der Tanz die Begleitung der Musik erfordert, sondern auch darauf, dass seine Kunstform, der Rhythmus, gleichzeitig die Hauptkunstform der Musik ist. Schon hieraus kann man schliessen, dass wenn die Musik eine Kunst ist, der Tanz jedenfalls nicht prinzipiell aus den Künsten ausgeschlossen werden darf. Nur wird man bei ihm allerdings einige Einschränkungen machen, einige nähere Bestimmungen treffen müssen.

Zunächst sind aus der Kunst alle die Tänze auszuschliessen, die nicht zum Zweck der Schaustellung ausgeführt werden. Dazu gehören vor allem die Rund- und Kontretänze unserer Bälle, die lediglich einem egoistischen, noch dazu einem sinnlichen Vergnügen dienen. Erstens fehlt ihnen das Merkmal der Wirkung auf andere, das die Kunst erst zur höheren Kunst macht, zweitens wiegt bei ihnen der praktisch-sinnliche Zweck zu stark vor, als dass man hier von reiner Kunstthätigkeit sprechen könnte.

Fassen wir aber die Kunsttänze ins Auge, die wir heute teils auf der Bühne, teils auf Spezialitätentheatern sehen können, so sind aus ihnen alle die auszuschliessen, die durch die Art der Bekleidung oder Nichtbekleidung der Tänzer auf die Sinnlichkeit spekulieren. Dazu gehört in erster Linie unser gewöhnliches Ballet, das in der Form, in der es meistens ausgeübt wird, besonders mit der geschmacklosen Tracht, die sich dabei eingebürgert hat, überhaupt keine Kunst ist.

Die Kunsttänze, die dann noch bleiben, unterscheiden wir in mimische und reine Bewegungstänze. Wir beginnen mit den letzteren und fragen, inwiefern bei ihnen von Illusion die Rede

sein kann. Die Antwort ist natürlich aus der Musik zu entnehmen. Der Tanz hat mit der Musik wie schon gesagt seine Hauptform, den Rhythmus gemein. Und zwar ist der Rhythmus, wie ich im zehnten Kapitel nachweisen werde, aus der Bewegung des menschlichen Körpers hervorgegangen. Die Bewegung ist das Hauptmittel des Ausdrucks. Der Rhythmus als Kunst der Bewegung ist folglich ein hervorragendes Mittel, Gefühle oder Stimmungen auszudrücken. Dieses Mittel ist nicht von der Musik auf den Tanz übertragen worden, sondern hat sich auf der Urstufe der künstlerischen Thätigkeit, wo Tanz und Musik noch eine Einheit bildeten, gleichzeitig bei beiden entwickelt. Es ist also selbstverständlich, dass ebenso wie die Musik auch der Tanz mit dem Rhythmus Gefühle ausdrücken kann.

Diese Gefühle sind natürlich wiederum Illusionsgefühle. Der Tänzer, der durch eine langsamere oder schnellere, eine schleppendere oder hüpfendere Bewegung Trauer und Freude, Schrecken oder Angst, Furcht oder Vertrauen ausdrückt, hat natürlich während derselben Zeit keine Ernstgefühle dieser Art. Dazu ist er viel zu sehr mit den Formen des Tanzes, mit der körperlichen Bewegung als solcher beschäftigt. Er versetzt sich nur künstlerisch in diese Stimmungen und erzeugt aus ihnen heraus die Bewegungen, durch die der Beschauer in dieselben Stimmungen versetzt wird. Die begleitende Musik aber veranschaulicht diese Stimmungen noch deutlicher, so dass ein Zweifel darüber, was gemeint ist, in den meisten Fällen nicht bestehen kann.

Auch dem Zuschauer fällt es nicht ein, bei der Anschauung dieser Rhythmen die dem Inhalt derselben entsprechenden Ernstgefühle zu empfinden. Er weiss ja ganz genau, dass der Mensch oder die Menschen, die sich da vor ihm rhythmisch bewegen, die Gefühle, die sie zu haben vorgeben, gar nicht wirklich haben, sondern nur zu haben scheinen. Er versetzt sich also beim Anblick ebenso wie die Tänzer in eine Gefühls- oder Stimmungsillusion. Man kann diese auch hier wiederum als Anschauungsillusion auffassen. Denn die scheinbaren Gefühle, die der Tanz ausdrückt, gehören ja auch zu den objektiven Eigenschaften der Tänzer, die der Zuschauer bei der Anschauung zu sehen glaubt, während er sie doch thatsächlich, d. h. als Ernstgefühle gar nicht sieht. Da man aber Gefühle nun einmal nur nach seinen eigenen Gefühlen beurteilen kann, so ist es natürlich, dass man beim Anblick solcher simulierten Gefühle auch selbst in die Illusion

versetzt wird, solche Gefühle zu haben. Dass man dabei keine Ernstgefühle hat, ist wohl selbstverständlich. Denn es wäre absolut unverständlich, wie ein Mensch beim Anblick simulierter Gefühle die entsprechenden Ernstgefühle haben könnte.

Danach böte also der Tanz prinzipiell nichts anderes als das Schauspiel: Anschauungsillusion verbunden mit Gefühlsillusion auf Grund der sinnlichen Wahrnehmung agierender Menschen. Der Unterschied ist nur der, dass der Tanz die Natur, das Leben nicht direkt nachahmt, sondern nur durch bestimmte Formen symbolisch darstellt. Das ist indessen kein Art-, sondern nur ein Gradunterschied. Denn auch im Schauspiel haben wir ja viele Bewegungen, Gesichtsausdrücke, Tonverbindungen, die rein symbolisch, rein konventionell sind. Der gute Schauspieler wird sie freilich so viel wie möglich vermeiden, aber ganz entbehrt werden können sie nun einmal nicht. Ein weiterer Unterschied ist der, dass der Tanz infolge des Fehlens der Worte nicht so viel Gefühle und diese Gefühle nicht so deutlich ausdrücken kann wie das Schauspiel. Das hat er aber mit der Musik gemein, deren Formen ja auch, wie wir gesehen haben, ziemlich allgemein und vieldeutig sind. An sich ist das aber noch kein Nachteil, weil der Beschauer gerade dadurch in den Stand gesetzt wird, sein eigenes Gefühlsleben um so freier mit den gesehenen Formen in Beziehung zu setzen. Immerhin ist die Skala der vom Tanz darzustellenden Gefühle nicht allzu klein. Ebenso wie es feierliche und neckische Musik giebt, giebt es auch feierliche und neckische Tänze. Ebenso wie die Musik kann auch der Tanz einen mehr ernsten oder mehr lustigen, einen mehr leidenschaftlichen oder mehr ruhigen, einen mehr sinnlichen oder mehr entsagenden Charakter haben. Wenn man also die Musik als Kunst gelten lässt, muss man diesen feineren leider bei uns immer seltener werdenden Bewegungstanz auch als Kunst gelten lassen. Das Künstlerische ist eben auch bei ihm die Illusion.

Natürlich schliesst die illusionistische Form der Gefühlswirkung weder bei der Musik noch beim Tanz aus, dass mit der Ausübung oder Anschauung dieser Künste auch einmal das entsprechende Ernstgefühl verbunden sein kann. Dieser Fall liegt z. B. vor, wenn Trauermärsche bei wirklich traurigen Gelegenheiten, z. B. Begräbnissen gespielt werden, oder wenn das Volk bei bestimmten festlichen Gelegenheiten seinen Gefühlen durch Tänze entsprechenden Charakters Ausdruck giebt. Die athenischen Jünglinge, die nach

der Schlacht von Salamis tanzten, um den Sieg über die Perser zu feiern, empfanden gewiss kein Illusionsgefühl der Freude, sondern wirkliche Freude. Und es liesse sich kaum etwas gegen die Behauptung einwenden, dass diese Verbindung mit dem Ernst des Lebens eigentlich die nächstliegende und ursprüngliche Form der Kunst sei.

Allein hier machen wir nun die eigentümliche Beobachtung, dass diese Verbindung, je mehr sich die Kultur entwickelt, um so mehr gelockert wird. Gerade die Beispiele einer „Gelegenheitskunst“ wie ich sie ganz allgemein nennen will, also z. B. einer musikalischen Produktion bei Todesfällen oder Festlichkeiten, eines Tanzes bei Frühlingsanfang oder herbstlicher Ernte, einer lyrischen Poesie bei Geburten, Hochzeiten u. s. w. sind, so wie die Dinge jetzt liegen, meistens niederer Art. Wir lassen sie im allgemeinen nicht mehr als höhere Kunst gelten. Ich werde auf diese eigentümliche Erscheinung noch einmal im zwanzigsten Kapitel zurückkommen. Hier muss es genügen festzustellen, dass gegenwärtig bei fast allen höheren Kunstgattungen diese unmittelbare Verbindung mit dem Leben gelockert erscheint, dass sie selbständig und ohne Beziehung zu bestimmten Ereignissen des Lebens ausgeübt werden. Und daraus ergiebt sich unmittelbar der Illusionscharakter der Gefühle, die sie erzeugen.

Wir haben bisher nur vom einfachen Bewegungstanz gesprochen. Noch deutlicher ist das Moment der Anschauungs- und Gefühlsillusion beim mimischen oder Charaktertanz. Die Tänze der Alten waren zum grossen Teil Charaktertänze, und auch bei uns giebt es Formen des Kunsttanzes, die dem gewöhnlichen Ballet gegenüber eine höhere Stufe darstellen, indem sie etwas Bestimmtes bedeuten, Handlungen, Beziehungen, Verhältnisse des menschlichen Lebens ausdrücken. Besonders beliebt sind dabei Episoden des Liebeslebens, Zärtlichkeit, Liebesglück, Eifersucht, Entzweiung, Wiederversöhnung u. s. w. Aber man hat sie neuerdings auch auf alle anderen ohne Worte darstellbaren Ereignisse und Beziehungen des Lebens ausgedehnt. Die grossen Monstreballets wie Excelsior gehören hierher.

Diese Art des Tanzes steht natürlich der Schauspielkunst noch näher als die vorige, weil die Bedeutung dessen, was dem Beschauer in rhythmischer Form vorgeführt wird, hier meistens ganz klar ist. Auch bei ihnen kann man freilich von einer eigentlichen Nachahmung der Natur nicht reden, da ja die Handlungen alle in

rhythmischer Form vor sich gehen, der Rhythmus aber, wenigstens in der Ausbildung, in der wir ihn beim Tanze finden, nicht einfache Nachahmung der Natur ist. Immerhin treten hier schon so viel mimische Elemente auf, dass über die Bedeutung des Dargestellten niemals ein Zweifel obwalten kann, d. h. die Illusion des Zuschauers inhaltlich immer genau fixiert ist.

Von da ist dann nur noch ein kleiner Schritt zum Pantomimus, der den Übergang vom Charaktertanz zum Schauspiel darstellt. Von jenem unterscheidet er sich dadurch, dass die Bewegung bei ihm keine streng rhythmische ist, und von diesem dadurch, dass er sich nicht des Wortes bedient, um die Handlung zu erläutern. Während beim Charaktertanz der mimische Ausdruck nur Zuthat ist, die zu den rhythmischen Bewegungen hinzukommt, um den Inhalt zu verdeutlichen, verzichtet der Pantomimus überhaupt auf die rhythmische Tanzbewegung und zeigt statt dessen nur mimische Bewegungen, die zur Veranschaulichung wirklicher Handlungen, Affekte, Stimmungen ausgeführt werden.

Die Illusion, die beim Anblick einer pantomimischen Aufführung entsteht, ist also eine Anschauungsillusion, da der Beschauer sich vorstellt eine Handlung zu sehen, die er thatsächlich nicht sieht, von der ihm nur ein Symbol geboten wird. Was man beim Pantomimus wirklich anschaut, sind nur symbolische Bewegungen, die zusammen mit dem sie begleitenden Gefühlsausdruck teils durch eine gewisse Ähnlichkeit mit der Natur, teils durch eine nun einmal bestehende ästhetische Konvention etwas Bestimmtes bedeuten. Infolgedessen glaubt man in diesen symbolischen Bewegungen wirkliche Handlungen zu sehen und versetzt sich dementsprechend auch in die Gefühle, die diese Handlungen, wenn sie Wirklichkeit wären, bei dem Beschauer hervorrufen würden. Der enge Zusammenhang dieser Kunst mit dem Tanz und der Musik geht schon daraus hervor, dass sie oft von Tänzern ausgeführt und von Musik begleitet wird.

Der von Musik begleitete Pantomimus bildet den unmittelbaren Übergang zur Oper. Die Oper ist eine konventionelle Darstellung des Lebens, bei der der Zuschauer sowohl durch die dargestellte Handlung als auch durch die begleitende Musik in die Illusion der Handlungen und Gefühle versetzt wird, die ihren Inhalt ausmachen. Natürlich können diese Gefühle hier schon deshalb keine Ernstgefühle sein, weil ja die konventionelle Darstellungsweise den Gedanken an ernsthafte Handlungen von vornherein ausschliesst.

Auch hier handelt es sich nur um eine Illusion von Anschauungen und Gefühlen. Das Musikdrama erstrebt schon eine stärkere Illusion als die Oper, insofern bei ihm das unrealistische Gemisch von Dialog und Gesang vermieden ist. Aber die von ihm erzeugten Gefühle bleiben darum doch Illusionsgefühle, da ja kein Mensch daran denken wird, gesungene Monologe und Dialoge für Wirklichkeit zu nehmen. Man stellt sich wohl in der Phantasie vor, dass die Leute, die da singen, bestimmte Gefühle haben, dass die Ereignisse, die da vor sich gehen, wirkliche Ereignisse sind, aber es fällt einem nicht ein, sie dafür zu halten. Folglich können auch die Gefühle, die man dabei erlebt, keine Ernstgefühle sein.

Man sieht auch an dieser Reihenfolge der Kunstgattungen wieder einmal, dass alle Künste allmählich ineinander übergehen, dass ein prinzipieller Unterschied zwischen ihnen nicht gemacht werden kann, sobald man erst einmal die Illusion als ihr gemeinsames Element erkannt hat.

Jetzt fehlt uns nur noch die Architektur und die dekorative Kunst. Und wir müssen nun beweisen, dass auch ihre Wirkungen auf einer Illusion beruhen. Auch dieser Beweis ist schon in dem Vortrag über die bewusste Selbsttäuschung geführt worden, auch ihn hat die Kritik nicht anerkannt. Er muss also von neuem geführt werden. Hier haben wir es nun mit zwei verschiedenen Formen der Illusion zu thun, der Stimmungs- und Bewegungsillusion. Wir wollen in diesem Kapitel nur von der Stimmungsillusion sprechen. Die Auffassung, dass der Mensch durch ein künstlerisch ausgeführtes Bauwerk in Stimmung versetzt wird, ist allgemein verbreitet, muss also auf Thatsachen beruhen, die empirisch nachzuweisen sind. Beim Ornament und beim Kunstgewerbe kann man zwar auch bis zu einem gewissen Grade von Stimmung reden, doch tritt dieses Moment hier nicht so deutlich hervor. Es scheint, dass daran nur die geringe Grösse seiner Gebilde schuld ist, die ja das Bewusstsein des Beschauers nicht so mit ihrem Charakter beherrschen können wie ein Bauwerk, das Einen wenigstens während der Anschauung des Innern ganz umschliesst.

Die Stimmung, in die uns ein gutes Bauwerk versetzt, wird zunächst durch die Farben und die Formen erzeugt. Die Farben haben teils von Natur, d. h. infolge physiologischer Verhältnisse, deren Wesen wir immer noch nicht kennen, teils durch eine Assoziation, auf die ich im zehnten Kapitel näher eingehen werde, für

uns einen bestimmten Gefühlswert. Gewisse Farben und Farbenzusammenstellungen versetzen uns schon an sich in eine freudige Stimmung, andere muten uns traurig an. Die Architektur kann schon dadurch stark auf unsere Stimmung wirken. Bauwerke, an denen kalte oder dunkle Farben in kleinen Intervallen dominieren, machen einen ernsten Eindruck, solche, an denen helle, warme Farben, z. B. weiss, rot, gelb, allenfalls blau und grün in grösseren Intervallen vorkommen, versetzen uns in eine heitere gemütliche Stimmung.

Auch der Stimmungsgehalt der Formen ist zum Teil schon von Natur vorhanden, besser gesagt bei jedem Menschen durch die Gewohnheit der täglichen Erfahrung gegeben. Die glatten Flächen einer Fassade, deren Teile wenig vor- und zurücktreten, kompakte Linien und Formenkombinationen machen im allgemeinen einen ruhigen und feierlichen Eindruck. Zerrissene Formen dagegen, lebhaftes Relief, häufig unterbrochene Linien wirken in aufregender sinnlicher Weise. Immerhin sind diese Formenunterschiede von sehr allgemeiner Art und von geringer Ausgiebigkeit.

Um so wichtiger ist es, dass die Architekturformen auch einen Stimmungsgehalt haben, der historisch, genauer gesagt kulturhistorisch entstanden ist. Niemand wird leugnen, dass uns das Innere einer gotischen Kathedrale in eine feierliche religiöse, das eines Rokokoschlösschens in eine leichtfertige weltliche Stimmung versetzt. Jeder hat schon an sich erfahren, dass man beim Eintritt in ein künstlerisch hervorragendes Mausoleum von Gedanken an den Tod ergriffen wird, dass ein buntes Vergnügungslokal im Stil der Alhambra die Seele mit phantastischen und sinnlichen Vorstellungen füllt.

Dieser Stimmungsgehalt der Formen ist nun historisch entstanden. Wir verbinden mit ihrem Anblick infolge ganz bestimmter historischer Assoziationen ganz bestimmte Vorstellungen. Dabei muss man sich klar machen, dass dieser Stimmungsgehalt den Formen lediglich von uns, auf Grund einer erst allmählich entstandenen seelischen Disposition untergelegt wird. Von vornherein, bei ihrer Entstehung haben die architektonischen Formen meistens keinen ausgeprägten Stimmungsgehalt. Oder besser gesagt, wenn wir den Punkt genau fixieren könnten, wo die architektonischen Formen entstehen, so würden wir finden, dass in diesem Augenblick die Formen einen ausgeprägten Stimmungscharakter in diesem Sinne noch nicht haben. Architektonische

Formen sind an sich weder fromm noch unfromm, weder traurig noch lustig, d. h. der Künstler, der sie erfand, hatte in diesem Augenblick weder ausgesprochen fromme oder unfromme, noch traurige oder lustige Gefühle. Ihre Bedeutung ist vielmehr ursprünglich eine rein tektonische. Eine Säule ist eine Säule, ein Satteldach ein Satteldach, ein Giebel ein Giebel. Weder die Säule in der Verwendung als Säulenkranz, noch das Satteldach des griechischen Tempels, noch die Giebel an seinen beiden Fassaden sind von Anfang an denen, die sie geschaffen, als spezifisch religiöse Formen zum Bewusstsein gekommen. Sie konnten ebenso gut wie an Tempeln auch an Profanbauten angewendet werden und sind sogar sicher vor dem Tempelbau am Profanbau angewendet worden. Erst dadurch, dass sie auf den Tempelbau übertragen und später vorwiegend bei ihm angewendet worden sind, während sich der gleichzeitige Profanbau durchweg in einfacheren Formen bewegte, wuchsen sie allmählich in ihren religiösen Charakter hinein. Man verband seitdem eben Jahrhunderte hindurch mit ihrem Anblick das Gefühl des Göttlichen, der Verehrung, der Frömmigkeit, und dadurch erhielten sie allmählich ihre religiöse Weihe. Und da nun uns zumal diese Formen fast nur an Tempeln überliefert sind, so schreiben wir ihnen einen religiösen Charakter zu, der ihnen wie gesagt ursprünglich vollkommen fremd war.

Als die ersten christlichen Basiliken errichtet wurden, konnten sie gar keinen rein kirchlichen Charakter haben, da sie sich sowohl ihrem Grundriss als ihren Formen nach an heidnische Profanbauten, die bekannten Kauf- und Gerichtshallen anschlossen.

Dass wir durch die Formen eines gotischen Domes in feierliche religiöse Stimmung versetzt werden, erklärt sich einfach daraus, dass wir diese Formen von Jugend auf in Verbindung mit der kirchlichen Baukunst gesehen haben, dass wir selbst vielleicht von Jugend auf in Kirchen dieses Stils gebetet haben oder wenn das nicht der Fall ist, wenigstens durch unsere historische Bildung wissen, dass diese Bauten ihre Entstehung der Frömmigkeit der mittelalterlichen Menschen verdanken. Von vornherein sind diese Pfeiler und Säulen und Gewölbe und Spitzbögen und Fialen, die das gotische Ensemble bilden, weder der Ausdruck eines frommen noch eines unfrommen Gemütes, was schon daraus hervorgeht, dass sie auch an Profanbauten, Rathäusern u. s. w. verwendet worden sind. Einen religiösen Stimmungswert haben sie erst dadurch erhalten, dass sie sich aus der Vernichtung des mittelalter-

lichen Baubestandes vorzugsweise im Zusammenhang mit kirchlichen Monumenten gerettet haben, und dass ihre Anschauung infolgedessen jahrhundertelang mit religiösen Gefühlen verbunden gewesen ist, wodurch sich eine Assoziation bildete, die Formen und Gefühle in dieser bestimmten Weise miteinander verband, so dass der Anblick dieser Formen gleichzeitig religiöse Gefühle erregte. Ein Mensch, in dessen Seele diese Assoziation nicht bestände, der vollkommen ungebildet, z. B. von einem fremden Weltteil nach Europa versetzt würde und diese Formen zum erstenmal sähe, würde sie nur als fremdartig, durchaus nicht als religiös empfinden. Es verhält sich hiermit genau ebenso wie mit den Formen der Musik, von denen man auch zum Teil irrtümlicherweise angenommen hat, dass sie an sich, d. h. nach der ihnen innewohnenden Ausdrucksfähigkeit, religiös seien, während doch z. B. längst nachgewiesen ist, dass die Melodien vieler Volkslieder leichtfertigen Inhalts in die kirchliche Musik übertragen worden sind.

Ebenso ist es mit dem Stimmungsgehalt des Barock- und Rokokostils. Für uns Protestanten, besonders soweit wir aus dem nördlichen Deutschland stammen, haben diese beiden Stile einen ausgesprochen weltlichen Charakter. Wenn wir beim Anblick des Dresdener Zwingers in eine heitere, lebenslustige Stimmung versetzt werden, so beruht das in erster Linie auf historisch gewordenen Assoziationen, insofern wir den Charakter des Zeitalters kennen, in dem der Bau entstanden ist. In Ländern, wo diese Formen auch im Kirchenbau ganz gebräuchlich sind, z. B. in Österreich und Bayern, empfindet die katholische Bevölkerung sie durchaus nicht als weltlich oder leichtfertig, sondern als feierlich und religiös. Es kommt eben alles auf Gewöhnung an, und es ist ebenso falsch, dem Renaissance-, Barock- oder Rokokostil den Vorwurf unkirchlichen Charakters zu machen, wie es falsch ist, Mozarts Messen deshalb einen weltlichen Charakter zuzusprechen, weil sie in Formen komponiert sind, die uns an die der Oper erinnern. Seine Zeitgenossen erinnerten sie eben nicht daran oder wenn es der Fall war, so sahen diese darin wenigstens nichts Anstossiges im kirchlichen Sinne, was ja schon daraus hervorgeht, dass diese Schöpfungen ihren Platz in der Kirche wohl ausfüllten und von hervorragenden Kirchenfürsten der Zeit bestellt und zur Aufführung gebracht wurden.

Immerhin müssen wir Menschen der Gegenwart, wenn wir den künstlerischen Gehalt der historisch überlieferten Architektur-

formen beurteilen wollen, von den nun einmal vorhandenen historischen Assoziationen als von einer Thatsache ausgehen. Die Frage ist für uns nur die, ob die auf diesem Wege zustande kommenden Gefühle echte Gefühle oder Illusionsgefühle sind.

Die Antwort kann nach dem Bisherigen nicht zweifelhaft sein. Wären sie Ernstgefühle, so könnte nur ein wirklich frommer Mensch den Stimmungsgehalt eines gotischen Domes empfinden. Das ist freilich von kirchlicher Seite oft genug behauptet worden, und es ist nur eine logische Weiterführung dieser Behauptung, wenn Katholiken sogar soweit gehen, diese ästhetische Fähigkeit nur frommen Katholiken zuzusprechen. Natürlich würde dann aber die Konsequenz die sein, dass nur ein ganz weltlich gesinnter leichtsinniger Mensch die Schönheit des Dresdener Zwingers empfinden könnte. Diese Konsequenz hat man auch früher wirklich gezogen, was sich schon aus der Verachtung dieser Stilarten in der Zeit unserer Romantik ergiebt. Heutzutage verachten wir sie nicht mehr. Aber unser ästhetisches Denken ist noch nicht weit genug fortgeschritten, um nun auch den umgekehrten Schluss zu ziehen und zu sagen, dass wenn man einen Rokokobau geniessen kann ohne ein August der Starke oder ein Philipp von Orleans zu sein, man natürlich auch einen gotischen Dom geniessen kann ohne die Gesinnungen eines Thomas von Aquin zu haben. In der That kann ein Atheist den Stimmungsgehalt eines gotischen Domes ebensogut empfinden wie ein guter Katholik, und über den Dresdener Zwinger kann sich ein moralisch strenger Mensch ebensogut freuen wie ein leichtsinniger — wenn er nur ästhetisch gebildet ist.

Oder soll man annehmen, dass der Beschauer nur während der kurzen Zeit des ästhetischen Genusses fromm oder leichtsinnig würde, vor- und nachher aber das Gegenteil wäre? Das ist doch wohl Unsinn und man kommt auch hier wieder zu dem Ergebnis, dass die durch die ästhetische Anschauung erregten Gefühle nur Illusionsgefühle sind. Der Mensch entäussert sich eben während der Zeit des ästhetischen Genusses in der Vorstellung seines wirklichen Charakters oder seiner wirklichen augenblicklichen Stimmung. Er stellt sich vor, ein anderer zu sein als er ist, anders zu fühlen als er wirklich fühlt. Diese vorübergehende ästhetische Stimmung ist aber kein Ernstgefühl und deshalb für sein ethisches Wesen vollkommen belanglos. Sie wirkt absolut nicht auf sein Wollen und Handeln, auf seine Beziehungen zum Göttlichen und Menschlichen

ein. Man kann unmittelbar nach der Anschauung des Kölner Doms ebenso sündigen, wie unmittelbar nach der Anschauung des Dresdener Zwingers ein frommer und braver Mann sein. Frömmigkeit und Moral sind doch wohl zu ernste und wichtige Dinge, als dass sie so ohne weiteres durch den Anblick einiger Strebepfeiler und Fialen in die Seele hineingezaubert und gleich darauf durch den Anblick einiger Konsolen und Schnörkel wieder hinausbefördert werden könnten.

Natürlich ist es einem guten Katholiken unbenommen, beim Eintreten in einen gotischen Dom neben den ästhetischen Gefühlen auch solche wirklicher Frömmigkeit zu haben, ebenso wie man einen Lebemann schwerlich davon abhalten kann, beim Anblick eines Rokokoschlösschens sich allerlei unsoliden Vorstellungen hinzugeben. Aber beide werden uns gestatten, diese ihre Ernstgefühle, soweit sie wirklich durch den Anblick solcher Bauten veranlasst sein sollten, nicht mit den ästhetischen in einen Topf zu werfen, sondern sorgfältig davon zu scheiden.

SECHSTES KAPITEL

DIE BEWEGUNGS- UND KRAFTILLUSION

NICHT nur der Stimmungsgehalt der architektonischen Formen ist es, wodurch sie ästhetisch wirken. Es kommt dazu noch ein zweites, nämlich die Bewegungs- und Kraftillusion. Und diese ist auch bei den dekorativen Künsten vorhanden. Ja sie lässt sich sogar bei der Plastik, der Malerei, dem Tanz und der Musik nachweisen, spielt also eigentlich in allen Künsten eine Rolle. Um sie richtig zu beurteilen, müssen wir etwas weiter ausholen.

Unter Bewegungsillusion kann man ein doppeltes verstehen, nämlich erstens die Vorstellung, dass sich ein anderes, was man wahrnimmt, bewege, während es sich in Wirklichkeit nicht

bewegt, und zweitens, dass man sich selbst bewege, während man es doch thatsächlich nicht thut. Beides ist natürlich nicht dasselbe und muss ästhetisch scharf auseinander gehalten werden. Ein Beispiel der ersten Art ist die Anschauung einer Statue, die einen bewegten Körper darstellt, ein Beispiel der zweiten die Anschauung eines tanzenden Menschen. Im ersten Fall sieht man etwas Unbewegtes, nämlich den toten Marmor, und stellt sich vor etwas Bewegtes zu sehen, im zweiten dagegen sieht man etwas Bewegtes, giebt sich aber der Vorstellung der eigenen Bewegung, des eigenen Tanzes hin, während man doch thatsächlich in voller Ruhe ist.

Die erste Art ist offenbar nichts anderes als eine Anschauungsillusion. Denn wenn man einen lebendigen Körper anschaut, so gehört eben zu dieser Anschauung auch die der Bewegung, die ja ebensogut seine Eigenschaft ist, wie seine Farben und Formen. Diese Art der Bewegungsillusion ist also von der schon besprochenen Anschauungsillusion nicht verschieden, sondern stellt nur eine besondere Seite derselben dar. Über ihren ästhetischen Charakter kann demnach kein Zweifel bestehen.

Die zweite Art ist dagegen keine Anschauungsillusion. Eine solche wäre ja auch den Gestalten der Tänzer gegenüber unmöglich, da diese sich schon von selbst bewegen, nicht erst durch die Phantasie des Anschauenden in Bewegung versetzt zu werden brauchen. Die Illusion kann sich vielmehr hier nur auf den eigenen Körper des letzteren beziehen, der, obwohl er unbewegt ist, doch in Bewegung gedacht wird.

In der Praxis können diese beiden theoretisch streng voneinander zu unterscheidenden Arten natürlich auch kombiniert werden, so z. B., wenn man sich beim Anblick eines Bildes oder einer Statue, die einen sich bewegenden Körper darstellt, sowohl der Illusion hingiebt, dieser in Wirklichkeit unbewegte Körper bewege sich, als auch sich vorstellt, man mache selbst eine Bewegung ähnlichen Charakters. Ich will die erste Art als objektive, die zweite als subjektive, die dritte als gemischt objektive und subjektive Bewegungsillusion bezeichnen.

Mit jeder Bewegungsillusion ist eine Kraftillusion verbunden. Natürlich, denn wir wissen ja aus unserer persönlichen Erfahrung, dass jede Bewegung durch eine Kraft hervorgerufen wird. Da wir selbst zur Ausführung jeder unserer Bewegungen eine Kraft brauchen, legen wir auch anderen sich bewegenden Körpern eine

Kraft unter. Daraus folgt, dass, wenn wir uns einer Bewegungsillusion hingeben, wir uns immer gleichzeitig auch einer Kraftillusion hingeben, d. h. dass wir bei dem Körper, der sich nach unserer Vorstellung bewegt, sei es ein fremder oder unser eigener, auch die zur Bewegung nötige Kraft voraussetzen. Man kann also auch bei der Kraftillusion eine objektive, eine subjektive und eine gemischt objektive und subjektive unterscheiden.

Es leuchtet nun ohne Weiteres ein, dass die Unterscheidung dieser drei Arten sich auch auf die Gefühlsillusion übertragen lässt. Wenn ich sie dort noch nicht durchgeführt habe, so erklärt sich das daraus, dass sie bei ihr nicht so deutlich hervortritt, nicht so klar erkannt werden kann. Wir sind nun einmal gewohnt zu sagen, dass ein Dramatiker mit den Gefühlen, die er auf dem Theater darstelle, den Zuschauer zu entsprechenden Gefühlen anregen wolle. Aber selbst auf psychologischer Seite ist man neuerdings zu der Einsicht gekommen (vergl. die mir während der Korrektur dieses Bogens zugehende Schrift von Witasek, Zur psychologischen Analyse der ästhetischen Einfühlung, Zeitschr. f. Psychol. u. Physiol. d. Sinnesorgane, Bd. 25 [1891]), dass die ästhetische Einfühlung gar kein Selbsterleben des angeschauten Gefühls, sondern nur ein Vorstellen desselben sei. Man begründet das ganz ähnlich wie ich es gethan habe, um unter Hinzufügung einer Anzahl psychologischer Termini technici, die für den Psychologen vom Fach eine gewisse Bedeutung haben mögen. Ebenso wie man sich eine Bewegung vorstellen kann, ohne sie selbst zu machen, kann man sich auch ein Gefühl vorstellen, ohne es selbst zu haben. Jedes Gefühl enthält ein „emotionelles" Element, d. h. ein solches, das seine Lust oder Unlust ausmacht, und ausserdem ein Element des Vorstellens, durch das diese Lust oder Unlust ihren besonderen inhaltlichen Charakter empfängt. Bei der ästhetischen Anschauung wird nun durch eine besondere Einstellung des Bewusstseins jenes ausgeschieden, dieses dagegen reproduziert. Und zwar ist diese Reproduktion kein blasses abstraktes Denken an das betreffende Gefühl, sondern eine anschauliche Vorstellung, d. h. eine solche, bei der die nichtemotionellen Elemente in derselben Anordnung und demselben Verhältnis reproduziert werden, die sie beim wirklichen Gefühl zeigen. Man hat diese Ansicht als die „Vorstellungsansicht" im Gegensatz zur „Aktualitätsansicht" bezeichnet, und es liegt auf der Hand, dass sie sich mit meiner Lehre von den Scheingefühlen oder Gefühlsvorstellungen eng berührt. Unverständlich

bleibt nur, wie man dabei an der „Einfühlung", deren Wesen ja eben in der Aktualität besteht, festhalten kann. Auch ist es nach dieser Ansicht unmöglich, Gefühle wie Mitleid, die doch auch anschauliche Gefühlsvorstellungen sind, von den ästhetischen scharf zu unterscheiden. Ohne die Illusion kommt man eben in der Ästhetik nicht aus.

Besonders klar liegt die Sache bei der Bewegung, wo das Verhältnis der drei Arten von Illusion, subjektive, objektive und gemischt subjektive und objektive, leicht verstanden werden kann. Zunächst ist es ein Irrtum, wenn viele Ästhetiker glauben, mit jeder Anschauung einer fremden Bewegung sei gleichzeitig die Vorstellung einer eigenen entsprechenden verbunden. Dies ist nämlich das, was man in der modernen Ästhetik gewöhnlich „Einfühlung" nennt. Man versteht darunter eine Übertragung des eigenen (Ernst-)Gefühls auf das angeschaute Objekt oder ein Nachfühlen der wahrgenommenen Gefühle Anderer. Das Wort Einfühlung ist wie fast alle psychologischen Kunstausdrücke ein Bild. Sich in einen anderen Menschen oder ein anderes Wesen einfühlen, ist ja eigentlich Unsinn. Denn fühlen kann man niemals die Gefühle anderer, sondern immer nur seine eigenen. Das Wort ist aus der romantischen Poesie entlehnt und macht schon deshalb nicht den Anspruch auf logische Exaktheit. Daher denn auch der Doppelsinn, der die Verständigung so sehr erschwert. Dieses Fühlen mit anderen wird in der Kunst durch die Wahrnehmung des Kunstwerks hervorgerufen. Es kann sich auf einfache Bewegungsgefühle, es kann sich aber auch auf Affekte, Stimmungen u. s. w. beziehen. So kann man es z. B. als Einfühlung bezeichnen, wenn man bei der Anschauung einer Tragödie mit dem Helden zürnt oder leidet. Man fühlt dann thatsächlich so wie man sich vorstellt, dass der Held, den der Schauspieler giebt, nach Lage der Sache fühlen müsste.

Nach der Einfühlungstheorie bestände nun der ästhetische Genuss wesentlich in dieser Einfühlung. Das hiesse also, auf die Bewegung angewendet, das Ästhetische an der Anschauung irgend einer Bewegung wäre die subjektive Bewegungsillusion. Dieser Theorie steht nun die Illusionstheorie gegenüber, welche behauptet, dass der ästhetische Genuss lediglich auf der objektiven Bewegungsillusion beruht. Das heisst natürlich nicht, dass sie die subjektive Bewegungsillusion leugnet. Sie spricht ihr nur den ästhetischen Charakter, den ästhetischen Lustwert ab. Der Beweis dafür ist sehr leicht zu führen.

Zunächst wird man einen Unterschied zwischen gewöhnlichen und ungewöhnlichen Bewegungen machen müssen. Bei der Anschauung gewöhnlicher Bewegungen, z. B. des einfachen Stehens, Gehens, Sitzens oder Liegens denken wir in der Regel gewiss nicht an den eigenen Körper. Wir haben diese Bewegungen schon so oft selber ausgeführt, ferner so oft bei anderen Personen gesehen, dass wir die Menschen gar nicht ohne sie denken können. Derartige Bewegungen sind für uns längst zu Eigenschaften aller Menschen geworden, ebenso wie die Form, die Farbe u. s. w.

Wenn das aber der Fall ist, so geht daraus hervor, dass wir auch den künstlerischen Darstellungen solcher Bewegungen gegenüber keine subjektive Bewegungsillusion erleben. Wenn wir die Statue eines etwas Lichtes auf der Schulter tragenden Menschen z. B. den Speerträger von Polyklet anschauen, so fällt es uns nicht ein, uns vorzustellen, wie es wohl thun würde, wenn wir selber etwas ähnliches trägen. Denn das Tragen einer so leichten Last ist uns so geläufig, dass wir es ganz automatisch ausführen, also auch bei seinem Anblick gar nicht daran denken, wie es wohl ausgeführt wird. Wir geben uns also einer solchen Statue gegenüber thatsächlich nur einer objektiven Bewegungsillusion hin, indem wir uns die an sich ruhige und bewegungslose Statue bewegt vorstellen. Da aber die Anschauungsillusion, wie wir gesehen haben, ästhetisch ist, so geht daraus hervor, dass auch die objektive Bewegungsillusion ästhetisch ist, d. h. — soweit es sich um die Bewegung handelt — zum Zustandekommen des ästhetischen Genusses vollkommen ausreicht.

Etwas anderes ist es, wenn es sich um eine ungewöhnliche, von uns selbst nur selten oder gar nicht ausgeführte Bewegung handelt. Eine solche ist z. B. der Tanz. Dieser ist uns zwar aus eigener Erfahrung bekannt, wird aber von uns im ganzen nur selten ausgeübt. Es ist also natürlich, dass wir, wenn wir einen Tanz sehen, bei seinem Anblick eine Vorstellung eigener Bewegung erleben. Eine objektive Bewegungsillusion kommt hier ja schon deshalb nicht in Betracht, weil wie gesagt die gesehenen Körper der Tänzer sich schon von selbst bewegen.

Die Thatsache der subjektiven Bewegungsillusion ist beim Tanze durchaus nicht zu leugnen. Man kann sie schon dem Rundtanz gegenüber empirisch sehr leicht nachweisen. Viele Menschen fühlen bei seinem Anblick ein Zucken in den Beinen. Und junge Mädchen wiegen, auch wenn sie nur eine Walzermelodie hören,

unwillkürlich den Oberkörper hin und her. Ein reiner Fall von subjektiver Bewegungsillusion ist natürlich nur der, dass bei der Anschauung gar keine, auch nicht eine unbedeutende Bewegung zu stande kommt, dass die Bewegung nur in der Vorstellung stattfindet, d. h. vollkommen latent bleibt.

Die Frage ist nur die, ob diese subjektive Bewegungsillusion bei der Anschauung des Tanzes den ästhetischen Genuss bestimmt. Um hierüber ein Urteil zu gewinnen, braucht man nur zu konstatieren, dass sie am stärksten bei der Anschauung des Rundtanzes auftritt. Gerade der Rundtanz ist aber, wie allgemein anerkannt, ästhetisch die niederste Form des Tanzes, gleichzeitig, wie sich nicht leugnen lässt, die sinnlichste. Es spricht gewiss nicht sehr für den ästhetischen Charakter der subjektiven Bewegungsillusion, dass sie gerade bei der niedersten Gattung der Kunst — wenn man hier überhaupt von Kunst reden kann — am deutlichsten hervortritt.

Was aber den Kunsttanz betrifft, so liegt die Möglichkeit der subjektiven Bewegungsillusion auch hier gewiss vor. Aber daneben haben wir ja bei ihm eine objektive Gefühlsillusion vorauszusetzen, indem wir den Tänzern gewisse Gefühle unterlegen, entsprechend den Formen des Tanzes. Dass dies ästhetisch ist, wissen wir ganz genau, da es eine Anschauungsillusion ist. Dass jenes ästhetisch ist, dürfen wir bezweifeln, da es wie gesagt auch beim Rundtanz, und zwar hier in besonders hohem Grade, auftritt. Wenn wir in den niederen Gattungen des Tanzes nur eine subjektive Bewegungsillusion, in den höheren dagegen ausserdem noch eine objektive Gefühlsillusion haben, so liegt die Vermutung gewiss nahe, dass der höhere ästhetische Genuss beim Kunsttanz auf der letzteren, nicht auf der ersteren beruht.

Auch andere Bewegungen als der Tanz sind geeignet, zu einer subjektiven Bewegungsillusion anzuregen. Wenn man eine Statue wie den zum Wurfe ausholenden Diskuswerfer des Myron anschaut, so übersetzt man nicht nur den bewegungslosen Marmor mit der Phantasie in Bewegung, sondern man stellt sich auch vor, wie es wohl thun würde, wenn man selbst diese Bewegung mitmachte. Man thut das schon um sich klar zu machen, was denn der Mann mit seiner Diskusscheibe eigentlich will. Wir haben es hier also mit einer doppelten, nämlich einer gemischt objektiven und subjektiven Bewegungsillusion zu thun.

Die drei erwähnten Beispiele: der Speerträger des Polyklet,

der Tänzer und der myronische Diskuswerfer, bieten also typische Beispiele der drei Arten von Bewegungsillusion. Der Speerträger ist ein Beispiel objektiver, der Tänzer ein Beispiel subjektiver, der Diskuswerfer ein Beispiel gemischt objektiver und subjektiver Bewegungsillusion. Beim Tänzer kommt dazu noch die objektive Gefühlsillusion. Nun stünde ja an sich nichts der Annahme entgegen, dass diese drei Arten ästhetisch gleichberechtigt seien. Aber hier machen wir nun die interessante Beobachtung, dass wir zwar in allen drei Fällen objektive, aber nur in den beiden letzten subjektive Illusion haben. Da nun aber in allen drei Fällen ästhetischer Genuss zu stande kommt, so werden wir daraus schliessen, dass das Ausschlaggebende für den ästhetischen Genuss die objektive Illusion ist, und dass die subjektive in den beiden letzten Fällen nur als eine mehr oder weniger irrelevante Zuthat zu jener hinzukommt, um — vielleicht — den Genuss zu steigern.

Die Möglichkeit dieser Steigerung beruht nun, wie man leicht sieht, darauf, dass die Bewegungen, um die es sich hier handelt, an sich schon angenehm sind. Der Tanz ist eine sinnlich angenehme Bewegung. Speziell der Reiz des Rundtanzes ist ein vorwiegend sinnlicher. Gerade diese Seite an ihm ist aber, wie wir gesehen haben, nicht ästhetisch. Dann ist auch die Anschauung einer sinnlichen Bewegung, bei der man sich in dieser selben Bewegung vorstellt, nicht ästhetisch. Und deshalb kann auch die subjektive Bewegungsillusion beim Tanze, wenigstens beim gewöhnlichen Rundtanze, nicht ästhetisch sein. Etwas anders liegt die Sache beim Kunsttanze, der ja keinen sinnlichen Charakter hat oder zu haben braucht. Findet bei diesem eine subjektive Bewegungsillusion statt, so kann sie sich nur auf die Annehmlichkeit der rhythmischen Bewegung an sich beziehen. Zwar ist die Bewegung des Kunsttanzes in Wirklichkeit sehr schwierig. Aber der gewöhnliche Zuschauer weiss das nicht. Er hält sie für leicht und angenehm, weil sie leicht und angenehm aussieht. Wenn er sich also seinen eigenen Körper in dieser Bewegung denkt, so verursacht ihm diese Vorstellung ein angenehmes Gefühl. Dieses angenehme Gefühl kommt noch zu der Lust der objektiven Gefühlsillusion hinzu, es stellt ein Plus dar, durch das der Genuss gesteigert wird.

Wer nun den Kern des ästhetischen Genusses in dieser Vorstellung, d. h. in der subjektiven Bewegungsillusion sieht, der kann natürlich eine lusterregende subjektive Bewegungsillusion nur da

annehmen, wo der Inhalt dieser Illusion, d. h. die vorgestellte Körperbewegung schon an sich angenehm ist. Daraus geht hervor, dass alle Einfühlungsästhetiker gleichzeitig Inhaltsästhetiker sein müssen, und das ist thatsächlich der Fall. Nach der Einfühlungsästhetik beruht die Schönheit des myronischen Diskuswerfers — was die Bewegung anbetrifft — durchaus nicht darauf, dass er als Kunstwerk Eigenschaften hat, die uns anregen, den bewegungslosen Marmor in einen bewegten menschlichen Körper zu übersetzen, sondern vielmehr darauf, dass wir uns selbst bei seiner Anschauung in der angenehmen, elastischen und erfolgreichen Bewegung des Diskuswurfs vorstellen.

Daraus würde also hervorgehen, dass wir uns nur in angenehme, elastische und erfolgreiche Bewegungen mit ästhetischem Genuss einleben könnten, in unangenehme, schwierige, mühsame Bewegungen dagegen nicht. Dies lässt sich nun direkt als falsch nachweisen. Es giebt eine Menge Bewegungen, die notorisch unangenehm sind und uns doch in der Kunst ästhetischen Genuss bereiten. Nehmen wir einmal statt des myronischen Diskuswerfers den Atlas, der die Himmelskugel trägt, oder den sterbenden Fechter, der unter den Streichen seiner Feinde verblutet, oder Sisyphus, der den Stein den Berg hinaufwälzt. Oder denken wir an ein Schlachtenbild oder das Bild einer schweren Arbeit, des Baues der Pyramiden u. s. w. Hier haben wir es überall mit Bewegungen zu thun, die an sich unangenehm, schwierig, schmerzlich, ja sogar tötlich sind. Wenn wir diese Kunstwerke nun doch geniessen können, so geht daraus wie mir scheint hervor, dass die ästhetische Anschauung der Bewegung keine subjektive, sondern eine objektive Bewegungsillusion ist.

Natürlicherweise ändert sich die Sachlage sofort, wenn wir diese Bewegungen nicht in künstlerischer Darstellung, sondern in der Natur sehen. Angenommen z. B., wir schauten einem Dachdecker zu, der in schwindelnder Höhe auf der Spitze eines Kirchturmes stehend die Stange der Wetterfahne umklammert hält, um irgend etwas daran auszubessern, so ist das zunächst schon deshalb keine Kunstleistung, weil es nicht als Produktion gemeint ist und einen anderen Zweck als den der Lusterregung hat. Ausserdem ist aber eine ästhetische Anschauung dieses Vorgangs im Sinne der objektiven oder subjektiven Bewegungsillusion ganz undenkbar, weil es sich ja einerseits um eine wirkliche Bewegung handelt, also eine solche, die wir nicht erst aus der bewegungslosen Stellung

zu erschliessen brauchen, andererseits der Beschauer eine Einfühlung in diese Bewegung nicht ohne Angst und Grauen vollziehen kann. Und zwar ist diese Unlust eine doppelte, insofern man dabei erstens einen anderen Menschen in gefahrvoller Stellung sieht und jederzeit fürchten muss, dass er herunterstürzen könnte, zweitens sich selbst in der Lage dieses Menschen vorstellt, also, wenn auch nur in der Vorstellung, für sein eigenes Leben Angst empfindet.

Aus diesem Grunde können ja auch viele Menschen keine akrobatischen Produktionen am Trapez oder überhaupt in gefahrvoller Höhe sehen. Der fortwährende Gedanke an die Möglichkeit eines Fehltritts oder Fehlgriffs verdirbt ihnen vollständig den Genuss. Nach der Illusionstheorie kann man diese Produktionen wie wir gesehen haben schon deshalb nicht ästhetisch geniessen, weil sie keine Anregung zu einer Illusion, d. h. zu einer Anschauungsillusion geben. Von einer subjektiven Bewegungsillusion im Sinne der Einfühlungstheorie könnte man bei ihnen dagegen sehr gut reden. Denn die Bewegungen der Akrobaten erscheinen, wenn sie auch in Wirklichkeit schwer sind, sehr leicht, und man könnte ganz gut sagen, dass es dem Beschauer Genuss bereiten müsse, seinen eigenen Körper in dieser leichten, elastischen und erfolgreichen Bewegung zu denken. Es soll auch durchaus nicht geleugnet werden, dass viele Zuschauer, die sich über die Vorstellung der Gefahr hinwegsetzen, diese Bewegungen mit einer solchen subjektiven Bewegungsillusion geniessen. Dennoch ist die Anschauung akrobatischer Kunststücke nach dem Urteil aller ästhetisch gebildeten Menschen nur ein niederer oder überhaupt gar kein ästhetischer Genuss. Daraus dürfen wir wieder mit voller Sicherheit schliessen, dass gerade die subjektive Bewegungsillusion nicht das Ästhetische an der Anschauung ist. Dabei will ich durchaus nicht bezweifeln, dass solche gefährlichen und halsbrecherischen Kunststücke für viele Menschen einen gewissen prickelnden oder gruseligen Reiz haben, aber es ist wohl noch nie einem vernünftigen Menschen eingefallen, diesen Reiz für ästhetisch zu halten. Es ist ebensowenig ästhetisch wie der Anblick einer Hinrichtung, eines Schweineschlachtens oder einer Tierquälerei.

Die erste Bedingung für den Lustcharakter einer subjektiven Bewegungsillusion ist also die, dass die angeschaute Bewegung nicht gefährlich ist. Die zweite ist die, dass sie nicht mühsam ist. Bei der Anschauung des Tanzes und gymnastischer Produktionen ist eine lustvolle Bewegungsillusion nur dadurch ermöglicht, dass

diese Bewegungen leicht und angenehm erscheinen. Wenn ich nun aber einen alten gebrechlichen Mann unter einer schweren Last einherkeuchen sehe, die weit über seine Kräfte geht, so kann ich mich, da das ja keine ganz gewöhnliche Bewegung ist, sehr wohl in sie einfühlen. Das heisst ich kann mir vorstellen, dass ich ebenso alt und gebrechlich wäre wie der Mann und dass ich eine ebenso schwere Last zu tragen hätte, wobei ich natürlich sofort die Vorstellung einer über meine Kräfte hinausgehenden Anstrengung hätte.

Diese Vorstellung wäre nun aber nicht ästhetisch, schon deshalb, weil sie nicht lusterregend ist. Sie ist aber nicht lusterregend, weil sie auf dem lebendigen Mitfühlen eines fremden Leids beruht. Das lehrt schon der Sprachgebrauch. Denn wir nennen dieses Gefühl eben Mitleid. Mitleid ist keine Mitfreude. Wenn ich mit einem andern leide, d. h. in der Vorstellung ebenso leide wie er, so empfinde ich natürlich Unlust. Denn Leid ist eben Unlust. Es giebt freilich auch Ästhetiker, die das Mitleid für ein ästhetisches Gefühl halten. Selbstverständlich kann davon keine Rede sein. Denn die ästhetischen Gefühle sind ja Lustgefühle. Das Mitleid kann immer nur das inhaltliche Substrat ästhetischer Vorstellungen sein, wie z. B. in der Poesie oder in der Malerei, wo es sich um die Darstellung unglücklicher Wesen handelt. Wenn wir denselben alten Mann mit der schweren Last, den wir im Leben mit Mitleid, d. h. mit Unlust anschauten, gemalt sehen, so erzeugt uns das Gemälde, wenn es nur gut ist, Lust. Aber diese Lust kann dann nicht auf der subjektiven Bewegungsillusion, die uns zum Mitleid drängt, beruhen, da dieses ja ein Unlustgefühl ist, sondern nur auf der objektiven Bewegungsillusion, nämlich darauf, dass man sich den toten, d. h. nur gemalten Mann lebendig, in Bewegung vorstellt.

Man sieht sofort, dass eine Ästhetik, die den Kern des ästhetischen Genusses in der subjektiven Bewegungsillusion sehen wollte, die Zahl der in der Kunst darstellbaren Bewegungen in ganz ungebührlicher Weise einschränken müsste. Ein Künstler, der auf diese Theorie Rücksicht nehmen wollte, dürfte keine gefährlichen, unangenehmen und schwierigen Bewegungen darstellen, sondern nur leichte, schöne und angenehme. Natürlich ist das Unsinn, kann auch durch die künstlerischen Thatsachen leicht widerlegt werden. Der Schluss, den wir daraus ziehen, ist der, dass der Kern des ästhetischen Genusses, so weit es sich überhaupt um

Bewegungsvorstellungen handelt, nicht auf der subjektiven, sondern auf der objektiven Bewegungsillusion beruht.

Diesen Schluss übertragen wir nun auch auf die Gefühlsillusion. Denn es ist nur die Konsequenz dieser Beweisführung, dass wir annehmen müssen, auch bei der Gefühlsillusion versetzten wir nicht sowohl uns selbst in das betreffende Gefühl, sondern schauten vielmehr einen anderen, d. h. den Dichter, den Schauspieler, den Tänzer u. s. w., als einen von diesem Gefühl erfüllten an. Der Zuschauer des Tell ist, wenn er den grausamen Wüterich Gessler reden hört, nicht selbst ein grausamer Wüterich, sondern er stellt sich nur diesen Schauspieler als grausamen Wüterich vor. Der Zuschauer des Käthchens von Heilbronn ist, wenn er das demütige, selbstlose Käthchen sieht, durchaus nicht selbst demütig und selbstlos, sondern stellt sich nur diese Schauspielerin als demütige und selbstlose Liebhaberin vor. Beide wissen ganz genau, dass diese Künstler das betreffende Gefühl nicht wirklich haben, sondern sich nur hineinversetzen. Aber sie stellen sich vor, sie hätten es. Und diese Anschauungsillusion bereitet ihnen Genuss. Sobald wir aber den Kern des Genusses in dieser Anschauungsillusion erkennen, können wir uns den Inhalt derselben vorstellen wie wir wollen. Das Gefühl, das wir dann anschauen, kann schlecht, die Bewegung, die wir sehen, schwierig, unangenehm oder gefährlich sein, das ist ganz einerlei. Unser Genuss besteht ja nicht darin, dass wir uns gerade in dieses Gefühl und diese Bewegung mit unserem eigenen Ich hineinversetzen, sondern darin, dass wir andere, die dieses Gefühl nicht haben, uns als von ihm erfüllt vorstellen, andere, die diese Bewegung nicht ausführen, als sie ausführend denken. Indem wir so das Gefühl und die Bewegungsvorstellung von unserer Person ablösen und auf die angeschauten Menschen übertragen, wird den hässlichen Gefühlen und Bewegungen ihre unlusterregende Kraft genommen, der ganze Vorgang lediglich in die Vorstellung verlegt, vergeistigt, entmaterialisiert. Es scheint, dass gerade dies das Charakteristische des ästhetischen Genusses ist, womit es auch gut übereinstimmt, dass die ästhetische Anschauung überhaupt von allem Reinkörperlichen, Reinsinnlichen losgelöst ist, sich in einer höheren geistigen Sphäre bewegt.

Natürlich ist dabei nicht ausgeschlossen, dass neben diesem rein psychischen Vorgang, der unter allen Umständen lusterregend ist, auch noch ein halb psychischer, halb körperlicher nebenhergeht,

der je nach dem Inhalt der Anschauung entweder lusterregend oder unlusterregend sein kann. Ist er lusterregend, so tritt diese Lust noch als Plus zu der ästhetischen Lust der Anschauungsillusion hinzu, ist er unlusterregend, so wird die mit ihm zusammenhängende Unlust durch die überwiegende Lust der Anschauungsillusion aufgewogen.

Hiermit ist der Unterschied der Illusionsästhetik von der Einfühlungsästhetik scharf gekennzeichnet. Die Einfühlungsästhetik behauptet, dass ein ästhetischer Genuss nur möglich sei bei der Anschauung angenehmer, an sich schöner oder „ethisch wertvoller" Gefühle, Bewegungen u. s. w.; die Illusionsästhetik dagegen behauptet, dass ein ästhetischer Genuss auch bei der Anschauung unangenehmer, hässlicher, ethisch indifferenter oder wertloser Gefühle, Bewegungen u. s. w. möglich sei. Jene glaubt, beim Genuss identifiziere sich der Beschauer selbst mit dem angeschauten Objekt, diese behauptet, er schaue das Objekt nur in „uninteressierter" Weise, d h. ohne seine Eigenschaften auf sich selbst zu beziehen, an. Natürlich ist der letztere Fall zunächst nur in der Kunst möglich, wo die Illusion eben darin besteht, dass man nicht Wirklichkeit, sondern Schein wahrnimmt.

Man sieht sofort, dass die Illusionstheorie den Thatsachen entspricht, die Einfühlungstheorie dagegen sich nicht mit ihnen verträgt. Natürlich konnte sich die letztere nur bilden auf Grund eines ungenügenden Beweismaterials, weniger zufällig herausgegriffener Beispiele aus dem Leben, bei denen es sich gerade um angenehme Bewegungen, wertvolle Gefühle u. s. w. handelte. Wenn man sich freilich aus der Natur ein paar Bewegungen und Gefühle heraussucht, die an sich schon angenehm sind, vielleicht auch bei einigem guten Willen als „ethisch wertvoll" bezeichnet werden können, so ist es leicht, die Einfühlungstheorie als richtig nachzuweisen. Ein empirischer Forscher wird sich natürlich mit diesen paar Beispielen nicht begnügen, sondern auch die übrigen widersprechenden herbeiziehen. Die Einfühlungstheorie ist eben gar keine wissenschaftlich begründete Theorie, sondern eine auf ein paar zufällig zusammengerafften Beispielen aufgebaute Vermutung, ein hübsches poetisches Bild, auf das es sich in Zukunft nicht lohnt, näher einzugehen.

Der Tanz, auch der Kunsttanz, wird in der Regel unter den Künsten nicht besonders hoch geschätzt. Das beruht, abgesehen von seinem sinnlichen Charakter, wie ich glaube, auf seiner ge-

ringen Ausdrucksfähigkeit. Wenn er nicht geradezu mimischer Art ist, kann er nur wenige Gefühle ausdrücken. Die Anschauungsillusion findet also bei ihm nur in geringem Masse ihre Rechnung. Um so stärker wirkt er im Sinne der subjektiven Bewegungsillusion. Die Folge davon ist die, dass er nur angenehme, leichte und graziöse Bewegungen verwendet, dass dagegen plumpe, hässliche und schwerfällige Bewegungen bei ihm so gut wie ganz ausgeschlossen sind. Dadurch unterscheidet er sich wesentlich von der Schauspielkunst, bei der ja plumpe und hässliche Bewegungen, wenn sie nur charakteristisch sind, sehr wohl angewendet werden dürfen. Dadurch ist eben der Tanz eine zwar in sinnlicher Beziehung reizende, aber im höheren ästhetischen Sinne wenig ausgiebige, leere, sterile Kunst. Man kann ihn nicht ganz aus den Künsten ausschliessen, da er immerhin auf Anschauungsillusion (im Sinne der Stimmung, des Gefühls) hinarbeitet, aber man wird ihm, da dies nur in geringem Masse der Fall ist, die letzte Stelle unter ihnen anweisen. Künstlerisch im höheren Sinne wird er erst durch die mimische Nebenbedeutung.

Die Musik haben wir schon als eine Kunst der Gefühls- und Stimmungsillusion kennen gelernt. Sie ist aber auch eine Kunst der Bewegungsillusion, was ja nicht Wunder nehmen kann, wenn man bedenkt, dass die Bewegung ein Hauptmittel ist, dem Gefühl und der Stimmung Ausdruck zu geben. Wenn wir hier von Bewegungsillusion sprechen, so sehen wir dabei natürlich von der Bewegung der ausführenden Musiker (deren Wahrnehmung gar nicht nötig, ja nicht einmal wünschenswert ist) ab. Wir sehen ferner ab von der wirklichen Bewegung der Luft, die beim Hören der Töne an unser Trommelfell dringt. Wir denken vielmehr nur an die Bewegungsvorstellung, die sich an die Wahrnehmung der Musik anschliesst.

Und zwar können wir auch bei ihr von objektiver und subjektiver Bewegungsillusion reden. Die objektive Bewegungsillusion würde darin bestehen, dass man sich beim Hören der Töne irgend etwas Sichbewegendes vorstellt, was gar nicht da ist, die subjektive darin, dass man sich selbst, seinen eigenen Körper in Bewegung denkt. Ich habe schon beim Tanz darauf hingewiesen, dass das blosse Anhören einer Tanzmelodie einen tanzlustigen Hörer zur Ausführung unwillkürlicher Bewegungen veranlassen kann. Dies ist nur ein besonders bekannter Fall einer ganz allgemeinen Erscheinung. Ich glaube nämlich, dass jede rhythmisch stark aus-

geprägte Musik den Hörer zu einer mehr oder weniger starken subjektiven Bewegungsillusion anregt. Diese Thatsache kann wie ich glaube nicht ernsthaft bestritten werden. Bei Kindern und Ungebildeten ist der Drang dazu so stark, dass sie den Takt mit dem Kopf nicken oder mit dem Fuss treten, auch wohl mit dem Finger auf dem Tisch trommeln. Bei Gebildeten kommt keine wirkliche Bewegung zustande, sondern die Töne dringen nur zum Centralorgan und lösen durch ihre rhythmische Folge in diesem eine Bewegungsvorstellung aus, die aber nicht auf das motorische Nervensystem übertragen wird. Die Bewegung bleibt also auch hier latent.

Die Frage ist nun wiederum die, ob der Kern des ästhetischen Genusses beim Anhören rhythmisch ausgeprägter Musik auf dieser subjektiven Bewegungsillusion oder auf der objektiven Bewegungsillusion beruht. Natürlich hängt davon die Bedeutung der Musik als Kunst nicht ab. Denn wir haben ja gesehen, dass sie daneben noch den Charakter der Gefühls- und Stimmungsillusion hat, wodurch ihr ästhetischer Wert genügend garantiert ist. Es fragt sich nur, ob zu dieser Gefühls- und Stimmungsillusion, die ja, wie wir gesehen haben, mehr die Vorstellung eines Gefühls und einer Stimmung als ein wirkliches Gefühl und eine wirkliche Stimmung ist, noch eine Bewegungsvorstellung hinzukommt und ob die objektive oder subjektive Bewegungsillusion das eigentlich Ästhetische ist.

Wenn ich hier auf Grund von Selbstbeobachtung urteilen soll, so handelt es sich bei der Musik meistens um eine Kombination beider Formen, indem die objektive Bewegungsillusion bis zu einem gewissen Grade immer von der subjektiven begleitet ist, und zwar wiederum da am meisten, wo es sich um angenehme Bewegungsvorstellungen handelt. Die primitivste Form der Musik ist die Marsch- und Tanzmusik. Marsch und Tanz aber sind angenehme Bewegungen. Wenn man folglich eine Marsch- oder Tanzmelodie hört, so wird man, auch ohne gleichzeitig einen wirklichen Marsch oder Tanz zu sehen, die Vorstellung der Marsch- oder Tanzbewegung haben. Diese Vorstellung kann eine doppelte Form annehmen. Wir können uns vorstellen, andere marschieren oder tanzen zu sehen oder selbst zu marschieren oder zu tanzen. Ich glaube wohl, dass in den meisten Fällen beides zusammen eintritt. Es fragt sich nur, ob der Genuss auf beidem in gleicher Weise beruht.

Um dies zu erkennen, müssen wir auch andere Arten von Musik herbeiziehen. Bei Marsch- und Tanzrhythmen ist die Musik

nicht stehen geblieben. Sie ist auch zu Arbeitsrhythmen übergegangen, ja man hat sogar neuerdings behauptet, der Ursprung des Rhythmus sei ganz wesentlich in der Verbindung der Musik mit der Arbeit zu erkennen. Ich halte das nicht für richtig, weil ich glaube, dass solche Kunstformen sich zuerst an angenehmen, erst nachher an unangenehmen Bewegungen entwickeln. Die Arbeitsbewegungen aber sind, wenigstens für den primitiven Menschen, sicher unangenehme Bewegungen.

Wie dem auch sei, jedenfalls war durch die Verbindung der Musik mit der Arbeit die Möglichkeit gegeben, dass sich Rhythmen ausbildeten, die unangenehmen Bewegungen entsprachen. Und in dieser Entwickelung ist die Musik immer weiter gegangen. Sie hat sich immer mehr bemüht, neben den leichten angenehmen Rhythmen, wie sie etwa dem leichten Vorwärtsschreiten oder dem graziösen Tanzen entsprechen, auch solche Rhythmen auszubilden, die den Charakter des Schwerfälligen, Sichmühsamdahinwindenden, des düster und unheimlich Aufundabwogenden haben. Natürlich kann man bei derartigen Rhythmen die Ursache der Lust nicht in der subjektiven Bewegungsillusion erkennen. Denn auf den eigenen Körper des Hörenden übertragen würden diese Rhythmen notwendig ein Gefühl der Unlust hervorrufen.

In allen diesen Fällen kann der Genuss vielmehr nur darin bestehen, dass man an irgend etwas anderes sich Bewegendes denkt. Das Leben und die Natur bieten uns ja eine Menge rhythmischer oder nahezu rhythmischer Bewegungserscheinungen, die von der Bewegung unseres eigenen Körpers ganz unabhängig sind. Der Flug der Vögel, der Lauf der Vierfüssler, das Kriechen der Reptilien, das Fliessen des Wassers, das Branden der Wogen am Ufer u. s. w., alles das sind Bewegungen, die einen mehr oder weniger rhythmischen Charakter haben und die wir aus häufiger Beobachtung kennen. Ich zweifle nicht daran, dass viele Komponisten beim Erfinden ihrer Rhythmen unwillkürlich, vielleicht ohne es selbst zu wissen, an solche rhythmische Bewegungen denken. Da wo sie Vokalmusik komponieren, enthält der Sinn der Worte meistens einen Hinweis auf die Richtung, in der sie solche Vorstellungen suchen müssen. Es ist dabei durchaus nicht nötig, dass immer eine klare Gesichtsvorstellung zu Grunde liegt, es kann auch ein unbestimmtes Etwas sein, ein Geheimnisvolles, dem Komponisten selbst nicht Klares, das als sich bewegend vorgestellt wird. Wo die Vorstellung dagegen klar ist, entsteht leicht Tonmalerei oder Programmmusik,

wobei man dann genau weiss, was der Komponist sich bei seinen rhythmischen Figuren gedacht hat. Wenn z. B. Bach in der Matthäuspassion bei den Worten: „und der Vorhang des Tempels zerriss in zwei Stücke“ das Zerreissen durch eine gewisse absteigende Figur in den Geigen wiedergiebt, so weiss man ganz genau, worauf sich der Rhythmus bezieht. Es ist eben der Vorhang, also etwas vom Hörer Verschiedenes, ausser ihm Befindliches, was dabei sich bewegend gedacht wird. Der Gedanke, dass sich die Vorstellung hier auf den eigenen Körper beziehen könne, ist ganz ausgeschlossen, da die Vorstellung des Zerreissens, auf den eigenen Körper angewendet, ja nur unlusterregend sein könnte.

Es liegt nun nahe anzunehmen, dass die meisten Komponisten auch da, wo diese Beziehung infolge des Fehlens der Worte nicht ganz deutlich ist und vielleicht auch ihnen selbst nicht in voller Klarheit vorschwebt, doch bei ihren Rhythmen an etwas ausserhalb Befindliches sich Bewegendes denken. Darauf scheint es wenigstens zu beruhen, wenn man von schwebenden, steigenden, fallenden, vorwärtsstürmenden, leicht einhertänzelnden, sanft dahinfliessenden, schwer sich windenden Rhythmen spricht, wobei man schon wegen der Natur der hier gebrauchten Bilder nicht immer an den eigenen Körper denken kann. Wenn man das aber annehmen darf, so ist es auch sehr wahrscheinlich, dass derartige Formen auch bei den Zuhörern objektive Bewegungsillusionen erzeugen, deren Inhalt sich natürlich nach den Erfahrungen, die sie im Leben gemacht, nach den Bewegungserscheinungen, die ihnen besonders gegenwärtig sind, richten wird. Und diese Bewegungsvorstellungen werden dann wieder wegen des inneren Zusammenhanges zwischen Bewegung und Gefühl bestimmte objektive Gefühls- oder Stimmungsillusionen erzeugen, bei denen man sich den Komponisten oder die Musiker oder das Etwas, was man sich bewegt denkt, von irgend einem Gefühl oder einer Stimmung erfüllt vorstellt.

Jedenfalls hat auch hier die objektive Bewegungsillusion vor der subjektiven den Vorzug einer geringeren Beschränkung in Bezug auf den Inhalt. Eine Musik, die ihre Rhythmen auf objektive Bewegungsillusion berechnet, kann viel mehr Bewegungsvorstellungen erzeugen, und hat dadurch auch eine viel grössere Ausdrucksfähigkeit als eine, die bei der Erfindung ihrer Rhythmen nur auf die subjektive Bewegungsillusion des Hörers Rücksicht nimmt. Darauf beruht es auch, dass die Musik dem Tanz ästhetisch

so sehr überlegen ist. Sie ist eben viel ausdrucksfähiger, da in ihr die Bewegungs- und Gefühlsvorstellungen viel mehr von der Person und dem Körpergefühl des Geniessenden losgelöst sind. Das ist ihr aber nur dadurch möglich, dass sie nicht wie der Tanz mit wirklichen Bewegungen arbeitet, sondern mit Tönen, die nur Symbole von Bewegungen sind.

Ohne Zweifel hat die Musik nicht von vornherein diese grosse Ausdrucksfähigkeit gehabt, sondern ist von der subjektiven Bewegungsillusion ausgegangen, d. h. war ursprünglich auf die sogenannten schönen Rhythmen, d. h. die, die einer angenehmen Bewegung entsprechen, beschränkt. Der Fortschritt von der subjektiven zur objektiven Bewegungsillusion entspricht der historischen Entwickelung der Kunst, die letztere stellt den höheren und entwickelteren Standpunkt dar. Das Kind hat nur Sinn für angenehme tanz- oder marschartige Rhythmen, der Erwachsene und zumal der musikalisch Gebildete verlangt mehr.

Darauf beruht ja auch der Unterschied der klassischen und modernen Musik, nämlich dass in jener noch die angenehmen Rhythmen überwiegen, in dieser dem Ausdruck zu Liebe die unangenehmen einen grossen Platz beanspruchen. Die Verschiedenheit des Urteils über diese beiden Stile erklärt sich einfach daraus, dass manche Menschen durch ihre geistige und körperliche Organisation und durch ihre musikalische Erziehung mehr darauf eingerichtet sind, die Musik mit subjektiver, andere mit objektiver Bewegungsillusion zu geniessen. Das Verständnis der modernen Musik hängt also einfach davon ab, dass man lernt, die Bewegungsvorstellungen, zu denen ihre oft mühsamen, plumpen, schweren, stockenden und gewundenen Rhythmen Veranlassung geben, von seinem eigenen Körper loszulösen und in andere Körper oder andere Wesen, Naturphänomene u. s. w. zu verlegen. Dies ist natürlich am leichtesten, wo das Wort zum Ton hinzutritt oder der dramatische Charakter der Musik das Objekt dieser Vorstellungen dem Hörer unmittelbar vor Augen stellt. Soll eine reine Instrumentalmusik von dieser Art zur vollen Wirkung kommen, so entsteht leicht das Programm, das dem Hörer die Loslösung der Vorstellungen von der eigenen Person erleichtert. Ein Urteil über die eine oder die andere Richtung soll damit nicht ausgesprochen werden, nur wird wie ich glaube das Verständnis beider Richtungen durch die Unterscheidung zwischen subjektiver und objektiver Bewegungsillusion wesentlich gefördert.

Die Bewegungsillusion ist es nun auch, vermittelst deren wir die Architektur und die dekorativen Künste ästhetisch geniessen, soweit diese nicht, wie schon früher (S. 128ff.) ausgeführt, Künste der Gefühls- und Stimmungsillusion sind. Um die tektonische Kraft- und Bewegungsillusion zu verstehen, müssen wir von der Thatsache ausgehen, dass der Mensch den organischen Gebilden der Natur, sowohl den animalischen als auch der Pflanze eine Kraft und Bewegung unterlegt. Natürlich thut er das auf Grund eigener Erfahrung. Indem er sich selbst als die Ursache seiner Bewegungen fühlt, legt er auch den anderen Organismen, die er eine Bewegung ausführen sieht, eine Kraft unter. Bei den Menschen und Tieren ist das ja selbstverständlich. Aber auch bei den Pflanzen ist es der Fall, obwohl diese keine allgemein wahrnehmbare Ortsbewegung haben. Denn hier spricht sich schon im Begriff des Wachstums der Gedanke an eine Bewegung aus. Diese Bewegung geht vorzugsweise in der Richtung von unten nach oben, zuweilen auch von einem Mittelpunkte nach aussen oder schräg aufwärts.

Diese Vorstellung einer Bewegung, mit der natürlich auch eine Kraftvorstellung zusammenhängt, ist nun aber keine Illusion. Denn der naive Mensch glaubt wirklich an sie und legt der Pflanze wirklich eine in bestimmter Richtung wirkende Lebenskraft unter. Er würde diesen Glauben selbst dann festhalten, wenn die Wissenschaft die Existenz einer solchen Kraft leugnete und das Wachstum rein mechanisch erklärte.

Eine Illusion entsteht erst dann, wenn der Mensch auf Grund dieses Glaubens an eine wirkliche Kraft auch anorganische Stoffe, d. h. Stein, Thon, Metall u. s. w., von denen er ganz genau weiss, dass sie tot und bewegungslos sind, mit einer solchen organischen Kraft begabt. Dies ist z. B. der Fall bei architektonischen oder dekorativen Gebilden, die aus jenen Stoffen gefertigt sind und eine bestimmte organische Form zeigen. Um dies zu verstehen, wollen wir zunächst ein paar plastisch-architektonische Kunstformen besprechen.

Wir haben gesehen, dass der ästhetische Genuss des myronischen Diskobols auf einer objektiven Bewegungsillusion beruht. Und zwar schlossen wir das daraus, dass wir auch Statuen geniessen können, die eine uns persönlich unsympathische Bewegung zeigen. Den Atlas, der tief gebückt und mit grösster Anstrengung die Himmelskugel trägt, können wir nicht mit subjektiver Bewegungsillusion geniessen, weil das Tragen einer so schweren Last, auf

unseren Körper bezogen, uns nur ein Gefühl der Unlust bereiten würde. Also müssen wir ihn notwendig mit objektiver Bewegungsillusion geniessen.

Ebenso ist es nun mit den Atlanten, Telamonen und Karyatiden der Architektur, die teils in ganzer Figur, teils mit Pfeilern verbunden so oft als Stütze des Gebälks oder der Decke verwendet werden. Ihre praktische Funktion ist ja bekannt. Sie schieben sich zwischen Fussboden und Decke und verhindern dadurch die letztere, auf ersteren herabzufallen. Ihre ästhetische Bedeutung kann nach dem Vorhergehenden nicht zweifelhaft sein. Sie regen zu einer objektiven Bewegungsillusion an. Wir selbst denken unseren Körper sicher nicht an ihrer Stelle. Denn der Gedanke, ein Gebälk oder eine Decke oder gar das ganze Dach eines Gebäudes zu tragen, ist nicht angenehm, kann also dem Beschauer unmöglich Lust bereiten. Die lusterregende Illusion besteht also darin, dass wir uns diese, wie wir ganz genau wissen, aus totem Stoffe gefertigten Körper lebendig vorstellen, dass wir sie in der Vorstellung mit einer organischen Kraft begaben und ihre architektonische Funktion dieser Kraft zuschreiben. An eine subjektive Bewegungsillusion könnte man nur dann denken, wenn das Tragen als ganz leichte Thätigkeit, als Kinderspiel dargestellt wäre. So könnte man z. B. bei der Koren-Halle des Erechtheion sagen, unser Genuss beim Anblick der reizenden Gebälkträgerinnen bestehe darin, dass wir uns selbst ebenso leicht und elastisch tragend dächten, wie wir es bei diesen Mädchen sehen. Aber schon auf die gebeugten Atlanten der griechisch-römischen Kunst passt das nicht, noch viel weniger auf die tragenden Atlanten der Barockkunst, die unter einer ungeheuren Last zusammengekrümmt sind, oder die hockenden und kauernden Konsolenfigürchen der gotischen Architektur oder die bekannten schwergebeugten Meister- und Gesellenfiguren unter den Kanzeln, Taufsteinen und Sakramentshäuschen der gotischen Kirchen. Alle diese Wesen haben eine Last zu tragen, die weit über menschliche Kraft hinausgeht. Der ästhetische Genuss bei ihrer Anschauung kann also unmöglich auf einer subjektiven Bewegungsillusion beruhen. Denn niemand kann behaupten, dass der Gedanke, selbst eine solche höchst lästige und beschwerliche Arbeit zu vollziehen, irgendwie Freude machte oder gar etwas „ethisch Wertvolles“ wäre.

In allen diesen Fällen können wir also nur von einer objektiven Bewegungsillusion sprechen. Unser ästhetischer Genuss beim

Anschauen derartiger Statuen besteht darin, dass wir uns einen anderen Körper in einer Bewegung vorstellen, die er thatsächlich nicht ausführt; oder genauer gesagt, dass wir ihm eine Kraft unterlegen, die er zu haben vorgiebt, aber thatsächlich nicht hat. Denn die Bewegung des Tragens ist ja auch im gewöhnlichen Leben, wenn es sich nicht gerade um Ortsveränderung handelt, keine wirkliche Bewegung, sondern nur ein Stützen, bei dem die aufwärts gerichtete Kraft des Körpers die Schwere der getragenen Last, der sie sich entgegenstemmt, aufhebt. Man braucht also beim Anblick eines Atlanten oder einer Karyatide nicht geradezu an eine aufwärtsgerichtete Bewegung des Körpers zu denken, sondern kann auch bloss an eine Kraft denken, die senkrecht nach oben wirkt, aber durch die daraufliegende Last des Gebälks oder der Decke aufgewogen wird. Die Illusion besteht also nicht in der Vorstellung des Tragens überhaupt, denn ein solches findet ja wirklich statt, sondern in der Vorstellung einer organischen Kraft, die das Tragen besorgt.

Dass solche Motive in der Architektur Eingang finden konnten, erklärt sich natürlich daraus, dass die Baumeister, die sie zum erstenmale anwendeten, schon zahlreiche Menschen gesehen hatten, die schwere Lasten auf den Schultern trugen und deren Haltung ihnen natürlich sofort einfiel, als es galt, die Funktion der Gebälk- und Deckenträger durch menschliche Figuren darzustellen.

Erst jetzt können wir die ästhetische Bedeutung des wichtigsten Baugliedes der klassischen Architektur, der Säule verstehen. Dabei müssen wir zunächst festhalten, dass die einzige Kraft, die thatsächlich in der Säule lebt, die Schwerkraft ist. Der Beschauer weiss das theoretisch auch ganz genau. Er kennt die Schwerkraft aus zahlreichen Erfahrungen des gewöhnlichen Lebens. Er weiss, dass jeder Körper schwer ist, die Tendenz hat, zur Erde zu sinken, wenn sich ihm kein anderer Körper in den Weg stellt. Auch von der Säule weiss er, dass alle ihre Teile, Basis, Schafttrommeln, Kapitell, in gleicher Weise nach unten drängen, dass sie nur deshalb nicht fallen, weil sie übereinandergeschichtet sind und im Fussboden eine Stütze finden. Aber die Kunstform lässt ihn dieses Wissen sehr häufig vergessen. Denn sie steht zu diesen thatsächlichen Verhältnissen in einem offenbaren Gegensatz. Ebenso wie der Pfeiler, der die Form eines Atlanten hat, dadurch den Anschein erweckt, als ob er mit einer organischen nach oben gerichteten Kraft begabt sei und mit dieser die Decke trüge, ebenso

hat auch die Säule eine Kunstform, die die Vorstellung einer organisch nach oben strebenden Kraft erweckt. Die einzelnen Elemente dieser Kunstform sind dem Pflanzenleben entlehnt. Die Verjüngung des Schaftes nach oben, die Kanellierung, die Schwellung des Schaftes in der Höhe seines unteren Drittels, die nach oben gerichtete Blätterreihe oder der Blumenkelch des Kapitells, alles das sind vegetabilische Analogien, die dazu dienen, die Illusion des Wachstums zu erzeugen. Mit der Vorstellung des Wachstums verbinden wir nun aber, wie schon erwähnt, die Vorstellung einer nach oben drängenden organischen Kraft. Die Kunstform regt also den Beschauer, der die organische Welt kennt und die Formen, die mit dem organischen Wachstum zusammenhängen, im Gefühl hat, zu einer Anschauungsillusion an. Er stellt sich vor, ein organisches nach oben wachsendes Gebilde anzuschauen und schaut in Wirklichkeit nur eine Anzahl unbelebter Steinblöcke an.

Diese Vorstellung ist nur eine objektive Kraft- und Bewegungsillusion. Wir denken uns dabei allerdings die Säule nicht eigentlich in Bewegung, sonst müssten wir ja die Vorstellung haben, dass sie die Decke emporhöbe und das ganze Gebäude auseinanderdrängte. Wir denken uns nur in ihr eine organische Kraft, die der materiellen Last der Decke die Wage hält. Und die Formen, die uns zu dieser Vorstellung anregen, sind keine einfachen Nachahmungen der Natur, sondern nur symbolische Erinnerungen an sie. Rundung, Verjüngung, Schwellung und Riefelung des Schaftes sind geometrisierte, d. h. regelmässig gemachte Formen der vegetabilischen Natur, in denen sich das organische Wachstum, das schwellende Leben, das Empordrängen der Kraft für unser Gefühl besonders deutlich ausspricht.

Es ist ganz unwahrscheinlich, dass wir bei dieser Vorstellung ausserdem auch noch an unseren eigenen Körper denken. Wir brauchen uns auch, wenn wir die Säule ästhetisch geniessen wollen, durchaus nicht selbst in sie einzufühlen. Es genügt vielmehr vollkommen, dass wir die Vorstellung der Kraft von den Gebilden, denen wir sie im Leben zuschreiben, auf die Säule, die sie zweifellos nicht hat, übertragen. Die Schönheit der Säule beruht also nicht darauf, dass sie gerade und straff aufgerichtet ist und wir dieses gerade und straffe Aufgerichtetsein als etwas Angenehmes empfinden, sondern darauf, dass wir etwas in ihr sehen, was sie in Wirklichkeit nicht ist, dass wir bei ihrer Betrachtung einen schöpferischen Akt vollziehen. Da die Formen der Säule keinem

bestimmten Gebilde der Natur nachgeahmt sind, so ist diese Illusion allerdings keine Formen- und Farbenillusion wie in der Malerei und Plastik. Aber es ist eine Bewegungs- und Kraftillusion. Der Künstler hat eben aus der Natur nur das eine Element, die bewegende Kraft, herausgenommen und zum Gegenstand einer Illusion gemacht.

Diese Auffassung widerspricht allerdings einer weit verbreiteten Meinung, nämlich der, dass die architektonische Kunstform den Zweck habe, die thatsächliche Funktion der einzelnen Bauglieder deutlich zu machen, das, was sie wirklich für die Konstruktion leisten, zu symbolisieren. So müsse z. B., heisst es, die Säule, da sie ja das Gebälk stütze, eine Kunstform erhalten, die den Anschein erweckt, als ob sie das auch wirklich thue.

Hierbei handelt es sich aber um ein Missverständnis. Allerdings stützt die Säule das Gebälk auch in Wirklichkeit, aber sie thut es nur, indem sie sich — rein mechanisch — zwischen Fussboden und Decke schiebt. Das ist es aber gar nicht, was die Kunstform ausdrücken will. Die Kunstform will vielmehr den Anschein erwecken, als ob die Säule das Gebälk mit *einer organischen nach oben gerichteten Kraft* stützte. Die Illusion besteht also nicht darin, dass wir uns vorstellen, die Säule verhindere die Decke auf den Boden herabzufallen, sondern darin, dass wir uns vorstellen, sie verhindere dies *mittelst einer ihr innewohnenden organischen Kraft*. Die Vorstellung des Organischen im Gegensatz zu dem Unorganischen und Toten des Steins ist also das Wesentliche bei der künstlerischen Anschauung.

Das erwähnte Missverständnis ist offenbar dadurch entstanden, dass es auch Kunstformen giebt, die die Schwerkraft selbst, also die thatsächlich in der Materie vorhandene Kraft deutlicher veranschaulichen. Dazu gehört z. B. der Wulst an der Basis der ionischen und der Echinus am Kapitell der dorischen Säule. Beide Formen machen den Eindruck und sind auch offenbar aus der Anschauung heraus entstanden, als ob der Stein unter der Last einmal der Säule, das andere Mal des Gebälks gedrückt würde. Hier dient allerdings die Kunstform zur Symbolisierung der wirklichen struktiven Funktion des betreffenden Baugliedes. Aber dies spricht nur scheinbar gegen die künstlerische Illusion. Denn auch zu diesem Gedrücktwerden, das der Wirklichkeit entspricht, kommt ja hier ein zweites, das nur in der Vorstellung existiert, nämlich das elastische Herausquellen unter dem Drucke. Allerdings wird

der Stein, aus dem die Basis ist, durch die Last des Schaftes und aller oberen Teile des Gebäudes gedrückt. Aber es fällt ihm nicht ein, dadurch herauszuquellen. Denn er ist kein elastisches Kissen und kein Polster, sondern eine starre, unveränderliche Masse. Hier besteht die Illusion also nicht darin, dass dem Bauglied eine organische Kraft untergelegt wird, die es nicht hat, sondern dass ihm eine materielle Eigenschaft, nämlich die Elastizität angedichtet wird, die ihm in Wirklichkeit fehlt. Und da die Elastizität doch auch eine Kraft ist, so kann man hier so gut wie bei der Schwellung des Schaftes und dem korinthischen Kapitell von Kraftillusion sprechen. Nur ist eben gerade in diesen Gliedern, Torus und Echinus nicht ein aktives, sondern ein passives Verhalten dargestellt.

Die Frage ist nun auch hier wieder die: Handelt es sich bei dieser Illusion um eine subjektive oder eine objektive Kraftillusion? Das heisst denken wir uns mit unserem eigenen Körper in das tektonische Gebilde hinein oder stellen wir uns dieses Gebilde mit einer Kraft vor, die es in Wirklichkeit nicht hat? Das ist sehr leicht zu beantworten. Bei der Illusion der organisch aufwärts strebenden Kraft könnte man sich allerdings denken, dass es für uns von Wert wäre, wenn wir unseren eigenen Körper in diese Formen versetzten. Denn die Vorstellung des Geradeaufgerichtetseins, der senkrecht emporgerichteten Kraft hat etwas Angenehmes. Aber die Vorstellung des Gedrücktwerdens, des durch einen Druck Herausquellens hat ohne Zweifel nichts Angenehmes. Und deshalb ist es wahrscheinlicher, dass wir uns bei diesen Formen keiner subjektiven, sondern einer objektiven Bewegungsillusion hingeben. Die Erfinder dieser Formen hatten eben durch den Anblick organischer oder technischer Gebilde die Anschauung des Emporwachsens und des Herausquellens unter dem Druck einer Last. Diese Anschauung übertrugen sie auf die Säule, indem sie den betreffenden Gliedern derselben ähnliche Formen gaben und dadurch an diese Kräfte erinnerten. Ihr Genuss an diesen Formen war also eine Anschauungsillusion, die hier den besonderen Sinn der Kraft- und Bewegungsillusion hatte.

Wenn die Erfinder dieser Kunstformen die Absicht gehabt hätten, den Beschauer durch sie an die eigene Kraft zu erinnern, so hätten sie sich doch natürlich menschlicher Formen zur Veranschaulichung bedient. Nun kommt ja wohl vereinzelt einmal eine menschliche Form an einer Säule vor, wie die bekannten

Hathor-Köpfe gewisser ägyptischer Kapitelle. Aber die weitaus meisten Säulenformen sind dem tierischen oder vegetabilischen Leben entlehnt oder technischen Prozeduren entnommen, mit deren Erzeugnissen wir die Vorstellung einer Kraft verbinden. Das ägyptische Lotoskapitell ist ein Blumenkapitell, das korinthische, romanische und gotische ist meistens aus Blattmotiven entwickelt. Die Schwellung des Schaftes bei der ägyptischen und dorischen Säule ist eine vegetabilische Reminiszenz, die von Baumstämmen und Blumenstengeln herstammt. Die Verjüngung nach oben widerspricht geradezu der Form des menschlichen Körpers, während sie offenbar der Form des Baumstammes entlehnt ist, die Kanellierung findet sich an den Stengeln vieler Doldengewächse u. s. w.

Dazu kommen dann die tierischen Motive, die Stier- und Löwenköpfe der persischen Kapitelle, die Löwen unter den Säulen romanischer Portale u. s. w. Kurz die ganze organische Natur ist herbeigezogen, um die Illusion der organischen Kraft zu erzeugen, nur der menschliche Körper nicht. Diese Illusion kann also gar keine subjektive Bewegungsillusion sein, und selbst wenn man deren Möglichkeit bei den Atlanten und Karyatiden zugeben wollte, müsste man sie in allen anderen Fällen leugnen, weshalb es wohl vorsichtiger sein wird, sie auch bei ihnen nicht vorauszusetzen.

Dass bei diesen Kunstformen im ganzen die pflanzlichen Motive überwiegen, erklärt sich sehr einfach daraus, dass die Pflanze, der Baum durch sein festes Wurzeln in der Erde, seine Unfähigkeit den Ort zu verändern und sein senkrechtes Emporwachsen ein besonders passendes Vorbild zur Säule bot. Dazu kommt, dass der Stamm oder Stengel immer etwas trägt, das eine Mal die Baumkrone, das andere Mal die Blume, während der Mensch und das Tier wenigstens für gewöhnlich nichts tragen, sondern sich frei bewegen, also gerade als Kunstform eines tragenden Baugliedes nicht ganz so gut geeignet sind.

Den Begriff der Kraft- und Bewegungsillusion kann man nun auf alle tektonischen Formen ohne Ausnahme anwenden. Die ganze Zweiteilung der Materie in tragende und getragene, derart dass die erstere als emporwachsend, die letztere als schwebend oder lastend charakterisiert wird, ist nichts anderes als eine Fiktion, die auf eine Kraftillusion hinausläuft. Denn alle diese Bauteile lasten ja in Wirklichkeit nach unten, sie sind der Schwerkraft unterworfen, und zwar die unteren tragenden noch mehr als die oberen getragenen. Das ästhetische

Verdienst des Künstlers besteht eben darin, dass er diese ihren wirklichen mechanischen Eigenschaften nach ungegliederte einheitliche Masse, diese indigesta moles durch die Kunstform organisch belebt und gegliedert hat. Diese Gliederung konnte natürlich in verschiedenem Sinne geschehen. Beim griechischen Tempelbau sind die tragenden und getragenen Teile scharf voneinander geschieden, beim mittelalterlichen Gewölbebau mit seinen Diensten, die sich unmittelbar in den Rippen fortsetzen, ist statt dessen eine Einheit, eine Zusammenfassung von Last und Stütze angestrebt, die den Anschein erweckt, als ob die organische Kraft vom untersten Punkte, der Pfeilerbasis, bis zum obersten, dem Schlussstein des Gewölbes einheitlich empordrängte. Im ersteren Falle beschränkt sich also die Illusion nur auf die unteren Teile, den Säulenkranz, während die oberen, Decke und Dach, so zu lasten scheinen, wie sie wirklich lasten. Im letzteren erstreckt sie sich auf alle Teile des Baues, auch auf Decke und Dach. Nur aus dem Bedürfnis, diese Illusion immer mehr zu steigern, die vorgestellte Kraft und Bewegung zu verstärken, nicht aber aus technischen Gesichtspunkten, ist die Entwickelung der mittelalterlichen Bauformen zu verstehen, die Häufung der Dienste, die Gliederung des Gewölbes durch Rippen, die immer mehr überhandnehmende Auflösung und Erleichterung der Masse.

Alle die bekannten Einziehungen oder Ausbauchungen der tektonischen Gebilde, der Wechsel von konkaven und konvexen Formen, alles Vortreten und Zurücktreten der Flächen, alle Gliederungen der Fassaden durch Pilaster, Halbsäulen, Gesimse, Konsolen u. s. w. dienen dazu die Masse zu beleben, die Vorstellung einer bestimmten organischen Kraft an einzelnen Punkten zu konzentrieren, die Schwere der Materie für die Anschauung zu verringern. Gerade dadurch werden die Vorstellungen des Stützens, Schwebens, Lastens, Emporschiessens, Einschliessens, Herausquellens, Zusammenziehens, Ausstrahlens, elastischen Widerstrebens, freien Ausklingens u. s. w. erzeugt. Und wenn man bedenkt, dass das materielle Substrat aller dieser Formen, der Stein oder das Holz, immer ein und dieselbe tote Masse ist, so wird man verstehen, dass es sich auch hier nur um eine Kraft- und Bewegungsillusion handeln kann.

Dass alles dies wirklich so ist und nicht etwa unserer Phantasie entstammt, lehrt uns wiederum der Sprachgebrauch. Wenn wir von einem Gebäude sagen: „es wächst aus dem Boden", oder

von einem Möbel: „es macht einen leichten Eindruck“, oder von einem Gefäss: „es hat einen mannigfach bewegten Umriss“, oder von einem Ornament: „es belebt die Fläche“, so sind das alles Bilder, die sich auf eine Kraft- und Bewegungsillusion beziehen. Denn in allen diesen Fällen handelt es sich nicht um wirkliche Bewegung. Weder fällt es dem Gebäude ein, wirklich zu wachsen, noch ist das Möbel dadurch, dass es eine bestimmte Form hat, leichter geworden als es ohne sie sein würde, noch endlich wird die Fläche eines tektonischen Gebildes dadurch lebendig, dass sie mit einem Ornament verziert ist. Vielmehr sind alle diese Gebilde, wie wir ganz genau wissen, tot und bewegungslos, in ihrer Grösse und ihrem Gewicht unveränderlich. Dass wir ihnen eine Bewegung und folglich auch eine Kraft als Ursache dieser Bewegung unterlegen, erklärt sich einzig und allein aus unserem Illusionsbedürfnis.

Unendlich zahlreich sind die Illusionen, die der Kunstform von Möbeln oder sonstigen Erzeugnissen des Kunstgewerbes zu Grunde liegen. Natürlich müssen alle diese Formen in einer bestimmten Beziehung zur Natur stehen, aus einer allgemeinen Anschauung organischen Lebens herausgewachsen sein. Dabei kann zunächst das Mittel der einfachen Nachahmung gewählt werden. Wenn ein dekorativer Künstler einen Spiegel entwirft, dessen Fuss die Form einer männlichen oder weiblichen Figur hat, die die Arme nach oben haltend das Rund des Spiegels zu tragen scheint, so entsteht dadurch eine Illusion. Denn der Fuss des Spiegels hat durchaus keine menschliche Kraft in sich, sondern hält die runde Spiegelscheibe durch die einfache Kohärenz der Materie. Wenn ein Künstler den Ausguss einer Fontäne in Gestalt eines Schwans bildet, der den Hals emporreckend das Wasser aus seinem Schnabel herausspritzt, so entsteht dadurch bei dem Beschauer eine Illusion, denn es fällt dem Schwan nicht ein, das Wasser mit der Kraft seiner Lungen emporzuspritzen. Es wird vielmehr durch den Druck des Wassers selbst, nach dem Gesetz der kommunizierenden Röhren emporgetrieben.

Wenn man im Mittelalter und in der Renaissance Thürklopfer gern in der Form eines von einem Löwenrachen gehaltenen Ringes bildete, so erzeugte man damit eine Illusion, nämlich die, als ob der Ring von der Kraft des Löwenrachens gehalten würde, während er ja in Wirklichkeit durch die rein mechanische Natur der Bronze gehalten wurde.

Wenn der antike Möbelfabrikant und Bronzegiesser einen Kandelaber oder einen Dreifuss oder einen Tisch, ein Bett u. s. w. mit Füssen ausstattete, die die Form von Löwenklauen, Rehfüssen u. s. w. hatten, so erzeugte er damit eine Illusion, nämlich die, als ob das Möbel eine eigene organische Kraft der Vorwärtsbewegung hätte, die es ja thatsächlich nicht hatte.

In allen diesen Fällen handelt es sich also um eine rein mechanisch bedingte, mit rein mechanischen Eigenschaften, Schwerkraft, Kohärenz u. s. w. ausgestattete Materie, der durch die Kunstform der Anschein einer organischen Kraft verliehen wird. Die Vorstellung dieser organischen Kraft ist aber nichts anderes als eine Anschauungsillusion.

Diese und tausend ähnliche Beispiele berechtigen uns nun, auch denjenigen tektonischen Formen, die nicht als direkte Nachahmungen von Naturformen aufgefasst werden können, die Absicht einer solchen Illusion unterzulegen. Um nämlich die Vorstellung einer organischen Kraft zu erzeugen, ist es durchaus nicht nötig, dass die Formen bestimmten Naturformen nachgebildet sind. Es genügt vollkommen, wenn sie nur an solche Naturformen erinnern, von ferne daran anklingen. Die neuere dekorative Kunst hat dies sehr richtig erkannt. Sie bemüht sich in den meisten Fällen gar nicht, bestimmte Naturformen zu kopieren oder die Flächen mit Ornament zu beleben, sondern sie abstrahiert aus der Natur gewisse Linien, Umrisse, Formen, in denen sich die organische Kraft und Bewegung besonders deutlich ausspricht, und verwendet sie da, wo sie die Illusion einer ähnlichen Kraft und Bewegung erzeugen will. In diesem Sinne kann z. B. eine bestimmte Biegung oder Knickung eines Möbelfusses, ein bestimmtes Ausbauchen und Einziehen eines Gefässes sehr gut die Illusion einer organischen Kraft erzeugen, wenn auch nicht geleugnet werden soll, dass in diesem prinzipiellen Verzicht auf die Naturnachahmung eine Gefahr liegt, der unsere moderne Dekoration hoffentlich entgehen wird.

Die Wirkung derartiger, der Natur frei gegenüberstehender Formen ist zu vergleichen mit der der musikalischen Motive. Auch sie sind der Natur meistens nicht direkt nachgeahmt, sondern nur aus melischen oder rhythmischen Elementen zusammengesetzt, die an irgend einen menschlichen Gefühlsausdruck oder irgend welche Stimmen und Geräusche der Natur erinnern. Schon diese blosse Erinnerung genügt, um bei dem Beschauer — durch

Assoziation — bestimmte Vorstellungen und Gefühle, wenn auch vielleicht dumpf und unklar zu erzeugen und damit das zu erreichen, was der Künstler erreichen will.

In den tektonischen Künsten ist es eben die Kraft und Bewegung, auf die sich diese Illusion vorwiegend bezieht. Der dekorative Künstler will mit seinen Kunstformen nicht die Formen- und Farbenillusion der Natur, nicht die Vorstellung bestimmter Naturgebilde erzeugen, sondern er will der Materie den Anschein einer organischen Kraft, einer selbständigen Bewegungsfähigkeit überhaupt mitteilen. Und das thut er, indem er aus der Natur diejenigen Formen herausgreift, in denen sich vorwiegend eine organische Kraft, eine selbständige Bewegung ausspricht. Dabei ist es durchaus nicht nötig, dass der Beschauer sich immer genau derselben Illusion hingiebt, der sich der Künstler bei der Erfindung hingegeben hatte. Im Gegenteil, man wird hier ebenso wie bei den musikalischen Motiven eine gewisse Vieldeutigkeit der Formen anzunehmen haben, deren Vorteil eben der ist, dass jeder Beschauer ihnen, je nach der Anschauung, die er selbst von der Natur hat, diese oder jene Bedeutung unterlegen kann. So wie man im musikalischen Rhythmus gewisse Formen als schwebend oder hüpfend empfinden kann, ohne sich gerade etwas Bestimmtes vorstellen zu müssen, was schwebt oder hüpft, ebenso wird man sich auch bei tektonischen Formen, z. B. den Ausbauchungen und Einziehungen einer Vase, den Biegungen und Knickungen eines Tischfusses irgend eine organische Kraft vorstellen können, ohne gerade daran denken zu müssen, ob es eine menschliche, tierische oder pflanzliche sei, oder gar sagen zu können, welcher Art das Vorbild angehöre. Gerade die Vieldeutigkeit solcher Formen kann unter Umständen dazu beitragen, ihnen eine breitere Wirkung zu sichern. Man könnte diese auf allgemein-organische Wirkung gerichtete dekorative Kunst mit der „absoluten Musik“, die mehr realistische Dekorationskunst dagegen mit der Tonmalerei oder Programmmusik vergleichen.

Auch das Flächenornament ist bekanntlich nicht immer Nachahmung der Natur gewesen. Es war gewiss ursprünglich immer als solche gemeint, aber hat sich dann, durch Abkürzung und Stilisierung, vielfach so sehr von ihr entfernt, dass man die Nachahmung kaum mehr als solche erkennt. Das Verhältnis des Ornaments zur Natur ändert sich zwar mit der Zeit, das eine Mal gilt das naturalistische, ein anderes Mal das stilisierte Orna-

ment als das schönere. Aber im allgemeinen kann man wohl sagen, dass diese Kunst in den Zeiten ihrer höchsten Blüte immer eine starke Stilisierung angestrebt hat. Die Stilisierung ist ursprünglich gewiss nichts anderes gewesen als eine Abkürzung zum Zweck der vereinfachten Herstellung und deutlicheren Wirkung. Nachahmungen bestimmter Naturmotive erhielten dadurch, dass man sie oft wiederholte und infolgedessen vielleicht mit mechanischen Vereinfachungen herstellte, einen konventionellen Charakter, eine Form, bei der nur die Hauptlinien stark betont waren, alles unwesentliche Detail dagegen vernachlässigt wurde.

Späterhin wird man aus der Not eine Tugend gemacht haben. Man überzeugte sich gewiss bald, dass durch diese Abkürzung einzelne Linien, in denen sich die organische Kraft, das Wachstum, die Bewegung besonders deutlich aussprach, stärker hervortraten, und dass es eben diese waren, die die Illusion der Kraft und Bewegung vorzugsweise erzeugten. Dies nutzte man dann, zuerst vielleicht unbewusst, aus, und so entwickelte sich eine Stilisierung, die den ganz ausgesprochenen Zweck hatte, aus der Natur nur die Linien und Formen herauszuholen, in denen sich die organische Kraft aussprach. Sehr instruktiv in dieser Beziehung ist das plastische Ornament des *spätgotischen* Stils mit seinen knollenartigen Ausbauchungen und Einziehungen, durch die den Krabben, Kreuzblumen u. s. w. ein fabelhaftes, fast nervöses Leben verliehen wird, und das Flächenornament der *Arabeske*, das eigentlich ganz aus geschwungenen Linien besteht. Bei beiden kann man das Naturobjekt selbst kaum mehr erkennen, dafür wird aber durch die starke Hervorhebung der durchgehenden Linien und Formen die Vorstellung einer sehr starken Bewegung, eines sehr kräftigen Wachstums erzeugt. Diesen Ornamenten gegenüber fragt man gar nicht danach, was sie darstellen, welcher Pflanze sie nachgebildet sind, denn man verlangt gar keine Formen- und Farbenillusion, sondern nur Kraft- und Bewegungsillusion.

Natürlich handelt es sich auch beim Ornament um eine Anschauungsillusion. Aber diese bezieht sich nicht auf die Form und Farbe in dem Sinne, dass diese genau nachgeahmt würde und dadurch eine Vorstellung bestimmter Naturobjekte entstände, sondern auf die Kraft und Bewegung, in der sich der organische Charakter besonders ausprägt. Deshalb sagen wir auch von einem Ornament immer: es muss organisch gedacht sein, es muss lebendige Bewegung haben, und tadeln gewisse Linienverbindungen,

gewisse Unterbrechungen der einmal zu Grunde gelegten Bewegungsrichtung, weil dadurch die Illusion dieser Bewegung, also auch der organischen Kraft, die sie erzeugt, gestört wird. Es kommt eben beim Ornament nicht auf die Erzeugung der Vorstellung eines bestimmten Naturgegenstandes an, der mit all seinen Unregelmässigkeiten und Zufälligkeiten dargestellt würde, sondern vielmehr darauf, dass das Prinzip des Wachstums erfasst und dieses, losgelöst von allen Zufälligkeiten und Störungen so dargestellt wird, dass die Illusion des Wachstums, d. h. der ihm zu Grunde liegenden Kraft entsteht.

Und indem das Ornament die Vorstellung einer solchen Kraft erzeugt, wird diese Vorstellung gleichzeitig auf die Fläche, die es schmückt, übertragen. Die ganze Fläche wird durch das Ornament „belebt“, d. h. mit einer organischen Kraft begabt, die sie thatsächlich nicht hat. So fügt sich also das Ornament harmonisch den Tendenzen aller übrigen Kunstformen ein, Tektonisches und Ornamentales wirken einheitlich im Sinne der Illusion zusammen.

Auch beim Ornament ist die Illusion, die zu stande kommt, nicht die subjektive der eigenen Körperbewegung. Denn das Ornament ist seiner grösseren Masse nach nicht aus menschlichen, sondern aus vegetabilischen Formen entwickelt. Das Wachstum der Pflanzen ist aber in vielen Dingen von dem der Menschen verschieden. Zwar das senkrechte Aufgerichtetsein des Baumstamms stimmt mit dem des menschlichen Körpers überein. Und auch die Teilung in Äste und Zweige kann man mit der Verzweigung der menschlichen Extremitäten vergleichen. Allein es giebt eine Menge vegetabilischer Wachstumsmotive, die beim menschlichen Körper ohne jede Analogie sind, zum Beispiel das Emporranken an einem Stamme, das wellenförmige Dahinkriechen am Boden, das spiralische Sichaufrollen der jungen Triebe u. s. w. Und gerade diese sind sehr oft ornamental verwertet worden.

Die spiralisch sich emporwindenden Kanelluren spätrömischer und mittelalterlicher Säulen, die korkzieherartige Bildung des Säulenschaftes, die bekanntlich nicht erst in der Barockkunst auftritt, die Ranke, die sich in abwechselnder Erhebung und Senkung als Fries dahinzieht, die Spirale, die sich in diese Ranke hineinlegt oder am ionischen Kapitell oder an der Palmette als Doppelvolute auftritt, das sind Formen, in die der Mensch sich mit seinem gerade aufgerichteten frei daherwandelnden Körper absolut nicht einfühlen kann. Und wenn man z. B. gesagt hat, die Schönheit einer Spirale

bestände darin, dass wir selbst uns mit unserem Körper in sie einfühlten, uns gewissermassen in der Spirale auswirkten, so muss ich gestehen, dass ich das niemals empfunden habe, auch nicht wüsste, wie man darin etwas „ethisch Wertvolles“ oder auch nur etwas Menschenwürdiges sehen könnte. Ich bin vielmehr der Ansicht, dass das spiralische Sichzusammenrollen ebensowenig wie das schlangenartige Herumkriechen auf dem Boden für einen Menschen jemals Gegenstand einer angenehmen oder gar ethisch wertvollen Vorstellung sein kann. Und ich schliesse daraus wiederum, dass die Bewegungsillusion, der wir uns bei der Betrachtung solcher Formen hingeben, keine subjektive, sondern eine objektive ist. Wir finden eine Spirale, und wenn sie auch gar nicht als vegetabilisches, sondern als rein geometrisches Ornament auftritt, deshalb schön, weil wir diese Form aus dem pflanzlichen Leben kennen, weil wir wissen, dass sie sich besonders bei jungen Trieben sehr häufig findet, und weil wir mit ihr die Vorstellung eines ganz besonders kräftigen Wachstums, einer ganz besonders starken organischen Kraft verbinden.

Was nun der Inhalt der tektonischen Illusion im einzelnen sein soll, kann man nicht bestimmen, darüber kann die Ästhetik keine Gesetze geben. Denn das Organische ist ja selbst unendlich mannigfaltig. Von dem leichten Flug des Vogels bis zu dem wurzelfesten Stand der Eiche, von dem dünnen und zarten Mückenleib bis zu der unförmlichen Körpermasse des Dickhäuters, von der gerade aufgerichteten Gestalt des Menschen bis zu der horizontalen Schlangenwindung des Gewürms, das am Boden kriecht, giebt es so viele Gegensätze und Zwischenstufen zwischen Formen, Kräften und Bewegungen, dass es ganz unmöglich ist, die dekorative Kunst auf bestimmte Formen oder Illusionen zu fixieren. Ja es ist sogar nicht ausgeschlossen, dass sie ihre Motive von der Bewegung des Wassers, der Wolken, des Windes, des Staubes und Rauches hernimmt, wenn sie es nur so thut, dass eine wirkliche Illusion entsteht. Wie müssig wäre es da für den Ästhetiker, ihr einen bestimmten Inhalt als das vorzugsweise „Schöne“ aufzunötigen oder sie auf besondere Formen, auf Verhältnisse, die angeblich besonders schön wären, einzuschränken. Das Einzige, was er ihr sagen kann, ist vielmehr das: erzeuge Illusion. Mache das, was du sagen willst, klar, wähle die Formen so, dass der Inhalt, den du darstellen willst, auch anderen leicht und mühelos eingeht. Denn die Lust der Anschauung beruht auf diesem Vorstellungsakt,

nicht auf dem Inhalt. Es kommt dabei nicht auf das Was der Darstellung, sondern auf das Wie an, d. h. auf die Anwendung solcher Formen, durch die rasch und mühelos eine kräftige Anschauungsillusion zu stande kommt.

Wir können das Ergebnis der letzten drei Kapitel jetzt zusammenfassen. Unsere Absicht ging dahin zu beweisen, dass alle Künste ohne Ausnahme das Kennzeichen der Illusion haben. Dieser Beweis ist geführt. Wir haben sämtliche Künste im höheren Sinne des Wortes durchgenommen und gefunden, dass der Genuss, mit dem wir ihre Schöpfungen aufnehmen, mit einer Illusion verbunden ist. Und wir haben alle niederen Künste damit verglichen und gesehen, dass ihnen diese Illusion fehlt. Weder in der Reitkunst, noch in der Akrobatik, noch in der Pyrotechnik, noch in der Parfümerie, noch in der Kochkunst ist die geringste Spur von einer Anschauungsillusion zu beobachten. Subjektive Bewegungsillusion kann man auch bei einigen dieser niederen Künste empfinden, aber Anschauungsillusion nicht. Ihre Erzeugnisse sind das, was sie scheinen, wir stellen uns nichts anderes unter ihnen vor. Und da man das Wesen einer Sache logischerweise nicht in dem erkennen kann, worin sie mit anderen übereinstimmt, sondern was sie für sich allein hat, so schliessen wir daraus, dass die Illusion das wesentliche Kennzeichen der Kunst ist, dass jede Fertigkeit und Geschicklichkeit des Menschen erst durch die Illusion zur Kunst emporgehoben wird.

Erst damit ist nun eine scharfe Abgrenzung der Kunst nicht nur gegen die eben erwähnten artistischen Fertigkeiten, sondern auch gegen alle anderen Thätigkeiten des Menschen ermöglicht. Erst jetzt wird uns völlig klar, was die Kunst vom Handwerk scheidet. In einem Handwerksprodukt sieht man immer nur das, was es ist, es regt den Beschauer nicht zu einer Illusion an. Sobald es auch nur den leisesten Ansatz zu einer Form zeigt, in der man sich etwas anderes vorstellen könnte als was man sieht, nähert es sich der Kunst.

Erst jetzt können wir auch den Unterschied der ästhetischen Anschauung vom wissenschaftlichen Denken und vom ethischen Wollen, den wir früher im Fehlen des praktischen Zwecks gesucht haben, vollkommen erkennen. Weder beim wissenschaftlichen Denken noch beim ethischen Wollen noch beim moralischen Urteilen kommt eine Illusion zu stande. Was der Gelehrte erforscht

hat und anderen mitteilt, ist so, wie er es sagt, auch gemeint. Man soll nichts anderes darunter verstehen. Der gute und charaktervolle Mensch sagt, was er sagen will, unzweideutig. Man soll daran nicht rütteln und zweifeln, nichts hinter den Worten suchen, was nicht darin liegt. Eure Rede sei ja, ja, nein, nein, was darüber ist, das ist vom Übel.

Vor allen Dingen ist mit dem Begriff der Illusion die Grenze des Ästhetischen gegenüber dem Sinnlichen scharf markiert. Auch in die Kunst spielt ja das Sinnliche hinein. Aber sie erschöpft sich nicht im Sinnlichen. Ihre Wirkungen liegen jenseits der Sinnlichkeit, in einer höheren geistigen Sphäre. Das führt freilich zu Konsequenzen, die man den Mut haben muss zu ziehen. Man wird sich entschliessen müssen, die rein sinnliche Schönheit der Töne und der Farben überhaupt nicht zum ästhetisch Schönen zu rechnen. Denn sie unterscheidet sich prinzipiell nicht von der sinnlichen Annehmlichkeit eines Feuerwerks, eines Parfüms, einer Gänseleberpastete. Höchstens könnte man die beiden zuletzt genannten Reize, da sie durch die niederen Sinne vermittelt werden, noch etwas tiefer auf der Skala setzen. Auch liesse sich nichts dagegen einwenden, wenn man Reize wie die eines schönen vollen Tons, einer leuchtenden satten Farbe oder eines Feuerwerks, eines Kaleidoskops u. s. w. als eine erste niederste Stufe des Ästhetischen auffassen wollte, gewissermassen als eine Gruppe unterästhetischer Reize. Jedenfalls erhalten sie aber ihren höheren ästhetischen Charakter erst durch den Hinzutritt der Illusion. Und die Bezeichnung des Gehörs- und Gesichtssinnes als höhere Sinne würde im Lichte dieser Thatsache doppelt begreiflich erscheinen. Es sind eben die einzigen Sinne, bei denen eine Weiterbildung der Wahrnehmung in der Richtung auf die Illusion möglich ist. Der Geruch einer feinen Seife, der Geschmack einer pikanten Speise, das Streicheln eines weichen Pelzes, das sind rein sinnliche Thätigkeiten, an die sich kein psychischer Vorgang im Sinne der Illusion anschliesst. Was man bei ihnen wahrnimmt, stellt man sich auch unter ihnen vor. Sie erzeugen einfach sinnliche Lust, nichts weiter. Wollte man diese Reize zu den ästhetischen rechnen, so müsste man konsequent sein und auch die rein sexuellen Reize ihnen zugesellen, was doch kein ernster Ästhetiker thun wird.

Deshalb halte ich es auch für sehr bedenklich, die körperlichen Gefühle, wie das neuerdings die Einfühlungsästhetik wiederholt gethan hat, mit den ästhetischen so zusammenzuschweissen,

dass eine scharfe Trennung überhaupt nicht mehr gemacht werden kann. So giebt es z. B. Ästhetiker, die die Schönheit der Linien mit der Annehmlichkeit der Muskelbewegung erklären wollen, die das Auge braucht, um ihnen zu folgen. Andere meinen, beim ästhetischen Genuss einer gerade aufgerichteten Säule vollzögen wir selbst eine ganz kleine Bewegung des Aufrichtens, und wenn wir auch einen gemalten Apfel nicht zu essen begehrten, so laufe uns doch bei seinem Anblick ein ganz klein wenig Wasser im Munde zusammen. Bei der Anschauung eines gemalten Blumenstrausses röche man zwar die Blumen nicht geradezu, aber hätte doch ein ganz klein wenig Blumengeruch in der Nase u. s. w.

Alles das kann ich aus eigener Selbstbeobachtung nicht bestätigen. Es giebt in der Kunst so viele eckige und scharf gegeneinanderstehende Linien, dass man vieles in ihr, z. B. fast die ganze Baukunst für hässlich erklären müsste, wenn die Schönheit der Linien darauf beruhte, dass man ihnen mit den Augen leicht und fliessend folgen könnte. Wenn man sich beim Anblick einer Säule wirklich ein klein wenig aufrichtete, so müsste man beim Anblick eines Giebels oder Satteldachs auch ein klein wenig hängen oder schweben, was wohl Unsinn ist. Und ebensowenig wie mir jemals beim Anblick eines Jan Davidze de Heem das Wasser im Munde zusammengelaufen ist, habe ich jemals bei einem Daniel Seghers den mindesten Blumengeruch in der Nase gehabt. Die Konsequenz davon würde ja auch die sein, dass man beim Anblick einer nackten Venus wenn nichts Schlimmeres so doch ein ganz klein wenig von dem empfände, was ein kräftiger Mann einem nackten Weibe gegenüber wohl zu empfinden pflegt.

Ich habe mir bisher immer eingebildet, diese Gefühle wären, wo sie einmal neben den ästhetischen aufträten, was ja nicht unmöglich ist, unästhetisch. Es scheint aber, dass man sie neuerdings zu den ästhetischen rechnen will, ja dass man sich einbildet, den intimen Charakter der Einfühlung nicht besser als durch diese Vermengung des Sinnlichen mit dem Geistigen veranschaulichen zu können. Natürlich wirkt das Sinnliche in gewisser Weise beim Ästhetischen mit, insofern die Erinnerung an den sinnlichen Genuss ja die Vorstellung der Dinge mit ausmacht. Aber dass man während des ästhetischen Genusses diese körperlichen Gefühle, wenn auch nur in entsprechender Abschwächung, wirklich hätte, und dass darauf die ästhetische Lust beruhte, ist vollkommen ausgeschlossen. Die ästhetische Anschauung ist ein rein geistiger Akt, alles Körper-

liche und Sinnliche ist dabei blosse Vorstellung. In unseren Augen war Pygmalion nur solange Künstler, als er in der Statue des Weibes, die er geschaffen hatte, eine Statue sah. Er hörte auf Künstler zu sein und war nur noch Mann, als er in ihr das Weib sah und Aphrodite bat, sie lebendig zu machen. Damit ist alles gesagt.

Natürlich werden ja in der Praxis die Gefühle oft ineinander übergehen. Denn der Mensch ist nun einmal ein ganzes und unteilbares Wesen, das man nicht in einzelne Schubfächer zerlegen kann. Aber wenn es überhaupt einen Zweck hat die verschiedenen Arten von Gefühlen theoretisch voneinander zu sondern, also auch die ästhetischen Gefühle von den sinnlichen, ethischen, intellektuellen u. s. w. zu scheiden, was doch die Ästhetik gerade will, dann muss man diese Scheidung auch streng durchführen.

Ich schliesse dieses Kapitel mit einer Definition für Kunst, die im Vergleich mit der früher (S. 72) gegebenen einerseits abgekürzt, anderseits durch das Ergebnis der letzten Kapitel erweitert ist. Kunst ist eine teils angeborene, teils durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen, sich und anderen ein auf Illusion beruhendes Vergnügen zu bereiten, bei dem jeder andere bewusste Zweck als der des Vergnügens ausgeschlossen ist.

SIEBENTES KAPITEL

DIE ILLUSION IN DER ANTIKEN UND RENAISSANCEÄSTHETIK

DIE Überzeugung, dass es in der Kunst vor allem auf Illusion ankomme, hat sich bei mir natürlich zunächst auf Grund von Selbstbeobachtung gebildet. Ich glaube eben an mir beobachtet zu haben, dass ich nur durch solche Kunstwerke wirklich gepackt werde, die mich zu einer starken Illusion anregen. Dazu sind dann viele Urteile anderer gekommen, die ich gesammelt habe,

naive Äusserungen der Lust und Unlust, in denen das Wort Illusion vorkam, endlich zahlreiche Kritiken von Theateraufführungen, Konzerten, modernen dichterischen Erzeugnissen, Gemäldeausstellungen u. s. w., deren Verfasser ihrem naiven Gefühl durch starke Hervorhebung der Illusion Ausdruck gaben. Daraus habe ich dann den mehr logischen als psychologischen Beweis entwickelt, der im Vorigen geführt worden ist.

Es fehlt jetzt noch der Hauptbeweis, nämlich der historische. Was haben die grossen Künstler der Vergangenheit über die Kunst gedacht? Dass die deutschen und niederländischen Maler Realisten waren, weiss alle Welt. Man hat sie ja gerade deshalb früher als Vertreter „niederer" Kunstanschauungen bei der Bildung ästhetischer Theorien unberücksichtigt gelassen. Ihre Urteile würden also natürlich eine Bestätigung meiner These sein. Ich ziehe es deshalb vor, die Beweise vorzüglich bei den „idealistischen" Schulen, d. h. bei den Griechen und Italienern zu holen. Da sehen wir denn zu unserer grossen Überraschung, dass diese Künstler, denen man in der Regel die Absicht zuschreibt, die Natur im stilistischen Sinne zu verändern, zu steigern, zu verschönern, entschiedene Illusionisten oder, wenn man lieber will, Realisten waren. Das Wesen der Kunst bestand in ihren Augen geradezu in Nachahmung der Natur, ja sogar in Erzeugung eines trügerischen Scheins, einer wirklichen Täuschung.

Natürlich darf man sich, um das zu erkennen, nicht an die philosophischen Theorien halten. Moralphilosophen und Sozialpolitiker wie Plato sind niemals im stande, die Kunst so wie sie ist zu verstehen. Wer würde heutzutage ein ästhetisches System auf den Theorien eines Tolstoj oder Ruskin aufbauen? Schon der blosse Gedanke hat etwas Barockes. Ein Moralist kann die illusionistische Seite der Kunst gar nicht richtig beurteilen, weil er die Kunst nicht in erster Linie als Kunst auffasst, sie vielmehr einem ethischen Ideale unterordnet. Ob er sie nun dabei nahezu aus dem Idealstaat ausschliesst wie Plato, oder sie nur anerkennt, wenn sie religiöse Gefühle darstellt, wie Tolstoj, oder gerade die Perioden, in denen die reine Illusionskunst ihre höchsten Triumphe gefeiert hat, als virtuosenhaft verachtet wie Ruskin, ist ziemlich einerlei. Das sind nur verschiedene Stufen einer im Grunde ausserästhetischen Auffassung der Kunst.

Deshalb darf man, um die antike Kunstauffassung kennen zu lernen, nicht die Philosophen mit ihren ethischen Velleitäten und

den daraus hervorgehenden idealistischen Neigungen zu Rate ziehen, sondern muss vielmehr danach fragen, aus welchen populären Anschauungen vom Wesen der Kunst ihre Lehren herausgewachsen sind. Nicht die philosophische Spekulation, die in der Geschichte der Ästhetik immer vorangestellt wird, sondern ihre populäre Unterströmung ist für uns das Interessante. Denn aus dieser lernen wir das naive Empfinden eines künstlerisch hochbegabten Volkes kennen, aus jener nur eine ethisch-ästhetische Weltanschauung, die zwar in ihrer Art bewundernswert ist, aber nicht als Material für eine empirische Ästhetik benutzt werden darf.

So wird man z. B. bei Sokrates die verkehrten Lehren vom Verhältnis des Schönen zum Zweckmässigen, bei Plato die Durcheinandermengung des Schönen, Guten und Wahren auf sich beruhen lassen, dagegen die Gespräche des Sokrates mit den Bildhauern und Malern seiner Zeit, in denen er auf den Gedankengang dieser Leute eingeht, als eine Quelle ersten Ranges zu betrachten haben. Nach Xenophons Bericht redet er den Bildhauer Kleiton folgendermassen an: Dass du Läufer und Ringer, Faustkämpfer und Pankratiasten verschiedenartig bildest, sehe ich wohl. Wie verleihst du ihnen aber das, was die Menschen bei ihrem Anblick am meisten ergötzt (ψυχαγωγεῖ), dass sie nämlich wie lebendig erscheinen? Als nun Kleiton in Verlegenheit gesetzt nicht gleich antwortet, fährt er fort: Machst du die Statuen nicht dadurch lebendiger, dass du sie in der Gestalt den lebendigen Menschen ähnlich machst? Allerdings, antwortet jener. Machst du sie nun, fragt Sokrates weiter, den lebendigen nicht dadurch ähnlicher und folglich glaubwürdiger, dass du zeigst, wie der Körper durch die Bewegung teils herabgezogen, teils emporgezogen, teils zusammengedrückt, teils auseinandergezerrt, teils angespannt, teils losgelöst wird? Gewiss, lautet die Antwort. Gewährt es nun den Beschauern nicht auch Vergnügen, wenn man die Affekte derer, die in einer Handlung begriffen sind, nachahmt? Wahrscheinlich, sagt Kleiton. Muss man dann nicht auch die drohenden Blicke der Kämpfer, die frohen der Sieger nachahmen? Gewiss. Also muss doch der Bildhauer ausser der Form auch die seelischen Zustände wiedergeben?

Und zu Parrhasios sagt er: Nicht wahr, die Malerei ist Nachbildung der sichtbaren Dinge? Ihr Maler stellt das Hohle und Erhabene, das Dunkle und Helle, das Harte und Weiche, das

Rauhe und Glatte, das Junge und Alte dar, indem ihr es mit euren Farben abmalt? Ja, antwortet Parrhasios. Wenn ihr nun schöne Gestalten darstellen wollt, malt ihr da nicht, da es schwer ist, einen Menschen zu finden, an dem alles schön ist, eure Körper so, dass ihr aus mehreren das schönste, was jeder hat, zusammenträgt? Gewiss, antwortet Parrhasios. Wie nun, wenn man das einnehmendste und anmutigste, begehrenswerteste und liebenswerteste Wesen (Ethos) der Seele malen will, kann man das nicht auch einfach nachahmen? Wie sollte man, antwortet Parrhasios da zunächst, das nachahmen können, da es doch keine Form, keine Symmetrie, keine Farbe und nichts von alledem hat, was du eben genannt hast, überhaupt gar nichts Sichtbares ist? Da zwingt ihn aber Sokrates durch den Hinweis auf den Ausdruck der Augen zu dem Geständnis, dass man auch den geistigen Ausdruck, z. B. das Freundliche und Feindselige, das Übermütige und Bescheidene, das Freimütige und Niedrige durch einfache Nachahmung wiedergeben könne.

Es handelt sich also bei diesen beiden Gesprächen gar nicht um die Frage, ob die Kunst Nachahmung der Natur sei oder nicht, noch auch darum, ob sie idealisieren müsse oder nicht, sondern einfach darum, ob ausser der körperlichen Form auch der geistige Ausdruck durch Nachahmung wiedergegeben werden könne. Sokrates zwingt die Künstler, die nach Künstlerart geneigt sind, den Begriff der Nachahmung etwas äusserlich zu fassen, zu dem Geständnis, dass die Kunst auch die Regungen der Seele nachahmend darstellen könne. An der Thatsache der Nachahmung wird dabei überhaupt nicht gezweifelt. Nachahmung ist das eine und das andere, immer ist nur von einem *μιμεῖσθαι* oder *ἀπεικάζειν* die Rede. In der Zeit der höchsten Blüte der griechischen Kunst zweifelte also weder der Bildhauer noch der Maler noch der Philosoph daran, dass die Kunst Nachahmung der Natur, dass ein Genuss am Kunstwerk nur dann möglich sei, wenn die Figuren sowohl nach ihren Formen als auch nach ihrem Ausdruck wie lebendig erschienen. Die in das zweite Gespräch eingestreute, an dieser Stelle nicht wesentliche Bemerkung über das Zusammensuchen des Schönen aus mehreren Vorbildern wird uns im 23. Kapitel näher beschäftigen.

Die Auffassung, die diesen Gesprächen zu Grunde liegt, beherrscht nun die ganze antike Litteratur. Dichter, Rhetoren, Historiker, Kunstschriftsteller und Encyklopädisten sind einstimmig darin, dass das höchste Ziel der Kunst Vortäuschung des Lebens

sei. Und zwar denken sie dabei charakteristischerweise immer an eine wirkliche Täuschung. Während Plato gerade hierin eine niedrige Seite der Kunst sah und seine Nachfolger, die ästhetischen Idealisten, gerade hieraus die Notwendigkeit entnahmen, der Kunst eine sogenannte höhere Aufgabe zuzuweisen, kennen sie gar keine andere Aufgabe der Kunst als die, Illusion zu erzeugen. Jedenfalls setzen sie den Hauptwert der Kunst lediglich in diese Fähigkeit. Ihr Verdienst besteht darin, dass sie wie eine zweite Natur wirkt, dass sie vom Beschauer geradezu als Natur aufgefasst wird. Zahlreiche Künstleranekdoten, die man sich in den Kreisen der römischen Kunstkenner erzählte, zahlreiche Epigramme der griechischen und römischen Anthologie, in denen berühmte Kunstwerke gefeiert werden, eine Menge von Bilder- und Statuenbeschreibungen späterer Rhetoren sind Zeugnisse für diese Auffassung. Cicero, Horaz, Quintilian, Plinius, Lucian, die beiden Philostrate und Kallikrates sind die wichtigsten Fundgruben für derartige Aussprüche. Ich muss mich natürlich auf eine Auswahl beschränken.

Schon von den Statuen des mythischen Daidalos behauptete man, sie seien so lebendig, dass man sie festbinden müsse, damit sie nicht fortliefen. Eine Statue des Herakles von ihm soll einst von diesem Heros selbst in der Nacht für lebendig gehalten worden sein, so dass er in der Meinung, es sei ein gefährlicher Gegner, einen Stein danach geschleudert habe. Der Stier des Phalaris, den Perillos aus Akragas gegossen, war so lebendig, dass ihm nur die Stimme zum wirklichen Leben zu fehlen schien, ein Mangel, dem der Tyrann dadurch abhalf, dass er den Künstler hineinwerfen und rösten liess, wobei sich dann dessen Gebrüll wie das des Stiers anhörte. Pythagoras bildete einen hinkenden Philoktet, bei dessen Anblick man den Schmerz der Wunde mitzufühlen glaubte. Myrons Bronzestatue des siegreichen Läufers Ladas, der eben am Ziel angekommen den Kranz ergreifen will, war so lebendig bewegt, dass man auf seinen Lippen die letzte Spur des den Lungen entfliehenden Atems zu sehen glaubte. Die Basis schien nicht die Kraft zu haben, ihn zurückzuhalten. Über die berühmte Kuh desselben Künstlers sind wir durch eine Menge Epigramme unterrichtet, in denen geschildert wird, was für Unheil sie durch ihre Naturwahrheit angerichtet habe. Ein Kalb will an ihrem strotzenden Euter saugen und verschmachtet, als es keine Milch findet. Bullen suchen sie zu bespringen, Bremsen setzen sich

auf sie, Löwen fallen sie an, Hirten halten sie für ein verlaufenes Tier ihrer Herde und suchen sie mit Knütteln und Steinen wieder zurückzutreiben. Die steinerne Basis hält sie kaum zurück; wenn Myron sie nicht darauf befestigt hätte, würde sie sich sofort anderen Kühen anschliessen, um mit ihnen auf die Weide zu gehen. Entweder ist sie ein lebendiges Tier, das nur von einem bronzenen Überzug bedeckt ist, oder ein bronzenes, dem der Künstler Leben eingehaucht hat. Nicht gegossen hat sie Myron, sondern aus einer Herde weggenommen und da festgebunden. Nächstens wird sie muhen. Wenn sie es nicht längst gethan hat, so ist nicht Myron, sondern die Bronze daran schuld. Wenn man sie ansieht, glaubt man Natur zu sehen, erst wenn man sie anfasst, überzeugt man sich, dass es nur Kunst ist. Wenn sie wollte, könnte sie muhen, aber sie thut es nicht, weil sie dadurch das Genie des Künstlers verkleinern würde. Denn die Vortäuschung des Lebens ist etwas Grösseres als das Leben selbst. Und nicht die Werke der Natur, sondern die des Künstlers sind bewundernswert.

Eine Porträtstatue des Demetrios wird als Dickbauch und Kahlkopf geschildert, mit einem Bart, dessen Haare im Winde flattern, deutlich herausgearbeiteten Adern, einem lebendigen Menschen gleich. An dem sterbenden Verwundeten des Kresilas konnte man sehen, wie viel Leben noch in dem Körper sei.

Es muss besonders hervorgehoben werden, dass alle diese Statuen noch dem fünften Jahrhundert, d. h. der besten Zeit der griechischen Kunst angehören. Man empfand also in der späteren realistischer denkenden Zeit, aus der diese Zeugnisse stammen, an diesen Werken durchaus nicht das Idealistische und Stilvolle, das unsere modernen Kunstkritiker an Werken dieser Zeit besonders bewundern, sondern gerade ihre Naturwahrheit. Es ist also wohl selbstverständlich, dass die Zeitgenossen dieser Künstler den Wert ihrer Werke erst recht in der Naturwahrheit erkannt haben.

Die meisten Schilderungen dieser Art sind uns freilich von Werken des vierten Jahrhunderts überliefert. Besonders dem Rhetor Kallikrates verdanken wir ein paar Schilderungen von Statuen des Skopas, Praxiteles und Lysipp, die, wenn sie auch etwas schulmässig rhetorisch klingen, doch ein überraschendes Verständnis für das Wesen der Illusion zeigen. Man glaubt im Marmor und in der Bronze lebendiges Fleisch zu sehen, man sieht geradezu, wie sie sich erweichen, obwohl man doch weiss, dass der Stoff hart ist. Die Kunst hat die Nachahmung bis zum

wirklichen Leben getrieben. Obwohl die Statue unbewegt ist, scheint sie sich doch in Bewegung zu befinden, obwohl die Figur keine wirkliche Empfindung haben kann, scheint ihr Antlitz doch von Empfindung erfüllt zu sein. Haare, Fell, Blätter u. s. w. sehen aus wie Natur. Man ist erstaunt, wenn man beim Anfühlen merkt, dass alles Marmor oder Bronze ist. Auch viele Epigramme variieren dies Thema. Von einer Statue der Niobe heisst es: als ich lebte, verwandelten mich die Götter in Stein, Praxiteles hat es umgekehrt gemacht, mich aus Stein zum Leben erweckt. Den Höhepunkt der Illusion scheint Praxiteles mit seiner knidischen Aphrodite, einem Eros in Parion und einer Agathe Thyche in Athen erreicht zu haben. Von diesen Statuen erzählte man sich, dass Jünglinge sich in sie verliebt, sie brünstig umarmt und geküsst hätten. An einer erotischen Gruppe des Kephisodot rühmte man besonders die Art, wie die Finger der einen Figur sich in das Fleisch der anderen eindrückten, wodurch mehr der Eindruck eines lebendigen Körpers als eines Marmorblocks hervorgerufen würde.

Als ein besonderer Ruhm des Lysipp galt es, dass er lebenatmende Statuen gemacht habe. In der Wahrheit hatte er neben Praxiteles das Höchste geleistet. Die Statue eines mutig einherschreitenden ungezäumten Pferdes war so lebendig aufgefasst, dass man hätte glauben können, wenn man es zäumte und anspornte, würde es davonlaufen. Lysipp war sich seines Fortschritts in der Richtung auf die Illusion wohl bewusst. Wenigstens beziehe ich darauf das vielbesprochene Wort, das ihm Plinius in den Mund legt, seine Vorgänger hätten die Menschen so gebildet wie sie wirklich seien, er dagegen stelle sie so dar, wie sie zu sein schienen. Ich verstehe das nämlich so: jene stellten die Natur zwar korrekt, gewissermassen statistisch genau dar, er aber so, dass sie auch wirklich Natur zu sein schiene.

Ganz besonders reich ist aber die Geschichte der Malerei an solchen Illusionsurteilen und Illusionsanekdoten. Der Maler Theon hatte einen Schwerbewaffneten gemalt, der im Ausfall begriffen voller Mut vorwärts stürmte, als wenn er in die Schlacht stürzte. Man glaubte ihn wüten zu sehen wie einen von Ares Besessenen. Furchtbar blickten seine Augen. Die Waffen hatte er schnell emporgerafft und schien, wie er ging und stand, auf die Feinde loszustürzen. Schon hatte er den Schild vorgestreckt und schwang das Schwert wie ein Mordender. Die Begierde nach dem Kampf leuchtete ihm aus den Augen, und aus seiner ganzen Haltung sprach

die Drohung, dass er niemand verschonen werde. Der Künstler aber enthüllte das Bild nicht, um es der Menge zu zeigen, ehe er zuvor einen Trompeter danebengestellt hatte, mit der Weisung, das Angriffssignal zu blasen. Während nun das Signal ertönte, als ob zum Ausfall der Hopliten geblasen würde, sah man gleichzeitig das Bild. So wurde durch das Signal das Vorstellungsbild (*φαντασία*) des Vorwärtsstürmenden in der Einbildungskraft verstärkt. In solchen „Phantasien" soll Theon nach Quintilian besonders stark gewesen sein. Derselbe Schriftsteller erklärt dieses Wort in folgender Weise: Was die Griechen *φαντασίαι* nennen, das heisst bei uns visiones, d. h. Vorstellungen, durch die dem Geiste Bilder nicht vorhandener Dinge so mitgeteilt werden, dass man sie mit Augen zu sehen und gegenwärtig zu haben glaubt.

Die Hauptvertreter des Illusionismus in der griechischen Malerei sind aber Zeuxis und Parrhasios. Allgemein bekannt ist die Täuschungsanekdote von den gemalten Trauben und dem Vorhang. Zeuxis hatte Trauben, die von einem Knaben gehalten wurden, so natürlich gemalt, dass die Vögel herbeiflogen, um daran zu picken. Das wurde für ein besonderes Verdienst gehalten, wobei der Künstler nur das Bedenken geäussert haben soll, der Knabe müsse ihm weniger gelungen sein als die Trauben, sonst hätten sich die Vögel vor ihm fürchten müssen. Parrhasios aber übertraf seinen Nebenbuhler noch, indem er einen Vorhang (wahrscheinlich nach der Art gewisser holländischer Kleinmeister) über sein Bild malte, den Zeuxis, als er es betrachten wollte, wegzuziehen versuchte. So hatte Zeuxis zwar die Vögel, Parrhasios aber den Zeuxis getäuscht. Natürlich kommt es hier nicht darauf an, ob diese und ähnliche Anekdoten wahr sind oder nicht, sondern nur auf die Kunstgesinnung, aus der sie hervorgegangen sind. Dass Parrhasios ein so banales Kunststück versucht und noch dazu mit Erfolg versucht haben sollte, ist ganz unwahrscheinlich. Sicher ist aber, dass man ihm im Altertum diese Absicht zutraute und ihm das Gelingen des Täuschungsversuchs zum besonderen Ruhm anrechnete.

Auch die Geschichte von dem Bilde der Helena, das Zeuxis den Krotoniaten malte und wobei er die fünf schönsten Jungfrauen der Stadt als Modelle benutzte, indem er von jeder das nahm, was sie am schönsten hatte, wird auf die Illusion zugespitzt. Denn es handelte sich dabei gar nicht um eine Verschönerung oder Steigerung der Natur, sondern um die unmittelbare Nachahmung

der einzelnen in der Natur vorhandenen Schönheiten, wodurch, wie Cicero sagt, aus dem lebenden Naturvorbild die Wahrheit in das stumme Abbild übertragen wurde. Diese Wahrheit erklärt Brunn richtig als die äussere Wahrheit, die die Sinne durch den Schein der Wirklichkeit zu täuschen, d. h. Illusion zu erregen sucht.

Parrhasios ist uns auch sonst als Illusionist bekannt. So malte er z. B. zwei Schwerbewaffnete, von denen der eine so lebendig in den Kampf stürmte, dass er zu schwitzen schien, der andere die Waffen so natürlich ablegte, dass man geradezu zu hören glaubte, wie er verschnaufte. Seine Stärke bestand in der Behandlung der Umrisse, die er so fein zu zeichnen wusste, dass die Formen hinter sich zu gehen schienen, d. h. dass man aus dem Verlauf der sichtbaren Konturen auf die dem Beschauer abgewandten Teile der Form schliessen konnte.

Von Timanthes heisst es, seine Bilder seien derart gewesen, dass man auf ihnen mehr gesehen habe als darauf gemalt gewesen sei, was offenbar heissen soll, dass er mit wenig Mitteln stark auf die Phantasie zu wirken wusste. Plinius bezeichnet dies geradezu als Genie, und setzt es der technischen Mache entgegen.

Pausias war besonders stark in Verkürzungen. Auf seinem Bilde eines Stieropfers war die volle Länge des Stiers erkennbar, obwohl er ihn ganz von vorn dargestellt und nicht einmal den Unterschied der vor- und zurücktretenden Teile durch Licht und Schatten markiert hatte. Also eine durch rein zeichnerische Mittel erzielte perspektivische Wirkung.

Nikias beobachtete in seinen Bildern Licht und Schatten sorgfältig und sah besonders darauf, dass die Formen aus der Fläche heraustraten.

Am weitesten muss es aber Apelles in der Illusion gebracht haben. An dem mit dem Blitz in der vorgestreckten Hand dargestellten Alexander schienen die Finger aus dem Bilde hervorzutreten und der Blitz sah aus, als befände er sich ausserhalb der Bildfläche. Sein Herakles zeigte im verlorenen Profil soviel, dass man sich das ganze Gesicht danach vorstellen konnte. Berühmt war seine Fähigkeit, Porträts mit schlagender Ähnlichkeit zu zeichnen. Auf einem Porträt Alexanders des Grossen hatte er ein Pferd so natürlich dargestellt, dass es von lebenden Pferden, die man davor führte, angewiehert wurde.

Sein Zeitgenosse Protogenes gab sich lange Zeit vergebliche Mühe, den Schaum vor dem Maule eines keuchenden Hundes

naturgetreu zu malen, ohne dass es ihm gelungen wäre, einen anderen als künstlichen Eindruck damit zu machen. Denn der Schaum schien immer gemalt zu sein, nicht wirklich aus dem Maule hervorzuquellen, zum grossen Leidwesen des Künstlers, der mit seinem Bilde die Wahrheit, nicht die Wahrscheinlichkeit erreichen wollte. Endlich warf er im Zorn einen Schwamm mit Farbe auf die verhasste Stelle, und siehe da, die Farben setzten sich genau so darauf ab, wie er es mit der grössten Mühe erstrebt, aber nicht erreicht hatte. So konnte man also sagen, dass der Zufall auf dem Bilde die Natur hervorgebracht habe.

Es ist ja natürlich, dass derartige Anekdoten sich immer mehr auf die äusserliche Naturwahrheit, die überzeugende Wiedergabe des Stofflichen als auf den inneren Gehalt, die Wahrheit des Ausdrucks beziehen werden. Dadurch machen sie den Eindruck des Virtuosenhaften und Sensationellen, und nur zu leicht knüpft sich daran die Idee, dass die ganze Kunstauffassung, die ihnen zu Grunde liegt, eine verkehrte sei. Allein die Illusionsästhetik beschränkt ja ihre Forderung durchaus nicht auf die Darstellung der äusseren Erscheinung der Dinge, und das Gespräch des Parrhasios mit Sokrates hat gezeigt, dass auch die Maler jener Zeit, wenn sie schon wie alle Künstler eine gewisse Neigung hatten, die formalen Darstellungsmittel zu überschätzen, doch recht gut wussten, dass die Illusion sich auch auf das Geistige beziehen müsse.

Nun wird man vielleicht erwidern, diese Kunstgesinnung sei die des Hellenismus, also einer einseitig realistischen dem leeren Virtuosentum huldigenden Zeit. In der That gehen ja diese Anekdoten wie es scheint fast alle auf zwei Schriftsteller des dritten Jahrhunderts, Antigonos und Xenokrates zurück, die Plinius bei seinen Kunsturteilen vorzugsweise ausgeschrieben hat. Und da sie beide Künstler waren, könnte man ja sagen, dass sie das Reinkünstlerische in etwas einseitiger Weise betont hätten. Aber gerade das macht ihre Urteile für uns so wertvoll, denn wir wollen ja nicht wissen, was irgend ein Laie oder Nichtskönner oder Philosoph im Altertum von der Kunst gehalten hat, sondern was die Künstler selbst davon gehalten haben. Und wenn man auch zugeben mag, dass die griechische Kunst in der Zeit dieser beiden Männer ihren Höhepunkt schon überschritten hatte, so muss man doch bedenken, dass sie nur um eine oder zwei Generationen jünger waren als die Meister der alexandrinischen Periode, Lysipp und Apelles, die auch in unseren Augen die höchste Blüte der

griechischen Kunst noch mit repräsentieren. Und dann beziehen sich diese Anekdoten doch zum Teil auch auf Künstler des fünften Jahrhunderts, weisen also ganz offenbar auf eine ältere Tradition zurück. Und wenn schon Sokrates und Plato die Kunst ganz ähnlich auffassten und der letztere gerade aus dieser Auffassung seine seltsamen antikünstlerischen Theorien entwickelte, so weiss ich wirklich nicht, wie man um den Schluss herumkommen will, dass diese Auffassung die allgemeingriechische in den Zeiten der höchsten künstlerischen Blüte gewesen sei. Und wer etwa aus den Zügen virtuosenhafter Auffassung, die sich in diesen Urteilen finden, schliessen wollte, Meister wie Zeuxis und Parrhasios, Apelles und Protogenes, Skopas, Praxiteles und Lysipp seien Meister des Verfalls gewesen, dem kann man nur erwidern, dass man jeder Zeit recht viel solche Verfallskünstler wünschen möchte. Auch geht es nicht an, in diesen Urteilen den Ausdruck einer laienhaften oder banausischen Kunstauffassung zu erkennen, denn ihre Urheber waren ja gerade keine Laien, sondern Künstler, die ganz genau wussten, was sie wollten.

Man hat oft behauptet, die Künstler des Mittelalters hätten im Gegensatz zu denen der Antike und Renaissance nicht nach Illusion, sondern nach flächenhafter und dekorativer Wirkung gestrebt. Dass ihre Werke uns, die wir an eine entwickeltere Formensprache gewöhnt sind, einen altertümlichen, steifen und flächenhaften Eindruck machen, ist freilich richtig. Aber ich werde im 22. und 23. Kapitel nachweisen, dass es ein vollkommener Irrtum ist, hierin eine bewusste Absicht zu sehen. Die Absicht dieser Künstler ging vielmehr ebenfalls auf die Natur. Auch sie wollten, freilich mit den geringen ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln Illusion erzeugen. Das wissen wir aus den Erwähnungen von Kunstwerken in mittelhochdeutschen Dichtungen, z. B. Wigalois 831:

An ir houbetloche vor
was der herre Amor
ergraben meisterliche,
rehte dem geliche
als ez leben solde.

Und zahlreiche Inschriften haben sich erhalten, in denen mittelalterliche Künstler ihre Absicht, mit der Natur zu rivalisieren, deutlich aussprechen. Es lohnt sich nicht die Beispiele zusammenzutragen.

Die jüngeren Zeitgenossen Giottos empfanden an der Kunst des grossen Florentiners besonders die Natürlichkeit. So sagt

Boccaccio von ihm: „Er hatte ein so hervorragendes Genie, dass es in der ganzen Natur keinen Gegenstand gab, den er nicht mit Stift und Pinsel so treu dargestellt hätte, dass er nicht nur ähnlich, nein geradezu identisch mit seinem Vorbilde zu sein schien, dergestalt, dass häufig in den von ihm gemalten Bildern Dinge vorkamen, die das Auge des Beschauers täuschten, so dass dieser das, was nur gemalt war, für wirklich hielt.“ Man sieht daraus recht deutlich, wie verkehrt es ist, das Naturwidrige, was ja allerdings für unser Gefühl den Bildern Giottos noch vielfach anhaftet, für Absicht zu halten, z. B. zu glauben, dass er seine Architekturen absichtlich kleiner gemacht habe, als sie im Verhältnis zu der Grösse der sich in ihnen bewegenden Menschen hätten sein müssen.

Und Cennino Cennini (Anfang des 15. Jahrhunderts), der als Enkelschüler Giottos sehr wohl wissen konnte, was man in dieser Schule von der Malerei verlangte, spricht mit keinem Wort von einer dekorativen Wirkung, wohl aber wiederholt von Nachahmung der Natur. Die Malerei erfordert nach ihm neben der Ausführung durch die Hand, also der Technik, vor allem Phantasie, um niegesehene Dinge zu erfinden, denen man die Form der natürlichen giebt. Man muss dabei die Vorstellung, die man hat, mit der Hand festzuhalten suchen, indem man das, was gar nicht vorhanden ist, als wirklich darstellt. Dabei muss man sich genau nach dem Einfall des Lichtes richten, da das Bild, wenn man das nicht thäte, ohne Relief, eine einfältige und mit wenig Meisterschaft gefertigte Sache sein würde. Wenn man auch des äusseren Erfolges wegen gut thut, sich älteren renommierten Meistern anzuschliessen, so ist doch die vollkommenste Führerin, die man haben kann, das beste Steuer, die Triumphpforte des Zeichnens das Studium der Natur. Die Unterscheidung von Licht und Schatten soll man auch bei der Architektur durchführen, indem man den Gebäuden die Form giebt, dass an ihren beschatteten Seiten die hochliegenden Gesimse sich schräg nach unten senken, die in Augenhöhe befindlichen horizontal laufen und die des Sockels emporsteigen. Man sieht, wie primitiv die Mittel sind, die diesen Künstlern für die Erreichung der Illusion zu genügen scheinen. Aber die Absicht illusionistisch Wirkung ist nicht zu bezweifeln und darauf allein kommt es an.

Die klassische Zeit für diese Illusionsbestrebungen ist aber die Renaissance. Es ist nicht richtig, wenn man das Naturstudium

und die Nachahmung der Antike, d. h. die beiden Seiten des künstlerischen Schaffens, die die Kunst seit Anfang des 15. Jahrhunderts in gesteigertem Masse beherrschen, in ein gegensätzliches Verhältnis zu einander bringt, als ob der Naturalismus in dieser Zeit durch das Vorbild der Antike gemässigt worden sei. Im Gegenteil, die antike Kunst ist von der Renaissance überhaupt nur um ihrer im Vergleich zum Mittelalter überragenden Naturwahrheit willen hochgeschätzt worden. Nirgends ist in der Litteratur jener Zeit das geringste Anzeichen dafür zu entdecken, dass die Künstler der Renaissance die Antike wegen ihrer stilisierenden Veränderung der Natur besonders verehrt hätten, immer ist es ihre Naturwahrheit, was hervorgehoben wird. Und es ist bezeichnend, dass man auch bei den mittelalterlichen Malern immer nur die Naturwahrheit betonte, wenn man etwas zu ihrem Lobe zu sagen hatte. So rühmt z. B. Ghiberti, der ja selbst noch mit einem Fuss im Mittelalter steht, von den Figuren des Pietro Cavallini und des Stefano, sie seien vom stärksten Relief und schienen ganz aus der Mauer herauszutreten. An den Fresken des letzteren, die den Triumphbogen einer Kapelle schmückten, hebt er die mit sehr starken Verkürzungen dargestellten Engel besonders hervor.

Was aber seine eigenen Werke betrifft, die man jetzt ja ebenfalls vom dekorativen Standpunkt aus verstehen zu können glaubt, sagt er ganz einfach, er habe zu erforschen gesucht, wie die Natur zu Werke gehe und wie er sich ihr am besten nähern könne. Und in seiner zweiten Thür für das Florentiner Baptisterium — die, nebenbei gesagt, alles andere eher ist als dekorativ — habe er sich bemüht, mit allen Mitteln die Natur zu beobachten, soweit es ihm nur irgend möglich gewesen sei. Dabei habe er z. B. die Gebäude des Hintergrundes genau entsprechend der Art gebildet, wie das Auge sie sehe, und zwar so naturwahr, dass wenn man entfernt von ihnen stehe, sie wie erhaben schienen u. s. w.

Leone Battista Alberti definiert die Malerei als die Kunst, auf einer Bildfläche, sei es nun einer Tafel oder einer Wand, die Umrisse der von der Natur dargebotenen Gegenstände so wiederzugeben, dass sie in einer bestimmten Entfernung und bei einer bestimmten Stellung des Auges erhaben erscheinen und den Gegenständen, die sie darstellen sollen, möglichst ähnlich sind. Es ist nötig, dass der Maler aufs genaueste mit allen Bewegungen des Körpers bekannt sei, und zwar wird er diese am besten aus der Natur, der bewundernswerten Werkmeisterin aller Dinge, kennen

lernen. Besonders schwer ist es, den geistigen Ausdruck darzustellen. Deshalb muss man ihn in der Natur studieren und immer besonders charakteristische Vorbilder nachzuahmen suchen, und zwar solche, die dem Beschauer manches zu denken geben, was er nicht sieht. Die Absicht des Malers geht dahin, den dargestellten Körper aus dem Grunde heraustreten zu lassen. „Ich werde den nie für einen auch nur mittelmässigen Maler halten, der nicht genau weiss, welche Wirkung Licht und Schatten auf jede Fläche ausüben. Ich behaupte, dass Gelehrte wie Ungelehrte die Gesichter am meisten loben werden, die wie plastisch aus der Bildfläche heraustreten. Wer sich gewöhnt, alles was er macht aus der Natur zu nehmen, der wird seine Hand so üben, dass alles was er macht wie Natur erscheinen wird."

Bekannt sind die von Brunelleschi und Alberti angestellten perspektivischen Experimente, die darin bestanden, dass sie Stadtprospekte u. s. w. in Dioramenform ausführten, wobei durch Fixierung des Auges des Beschauers in einem bestimmten Punkte und durch genaue perspektivische Konstruktion die Illusion des wirklichen Raumes erzeugt wurde (vgl. S. 215).

Der entschiedenste Illusionist, der je gelebt hat, ist aber L e o n a r d o d a V i n c i. „Das Wichtigste in der Malerei ist, dass die von ihr dargestellten Körper erhaben erscheinen und dass der sie umgebende Grund mit seinen Distanzen in die Tiefe der Wand zurückgeht. Das Zweitwichtigste ist, dass die Handlungen der Personen dem Inhalt angemessen sind" — also zwei Forderungen der Illusion. Oder: „Das erste Wunder, das die Malerei vollbringt, ist, dass sie von der Wand oder dem sonstigen Malgrunde losgelöst erscheint und dass hiermit das feinste Urteil getäuscht wird, indem die Formen, die man dabei zu sehen glaubt, in Wirklichkeit eng mit der Wand zusammenhängen. Das zweite ist, dass der Maler mit feinster Überlegung die richtigen Qualitäten und Quantitäten der Schatten und Lichter anbringe. Das dritte ist die Perspektive, eine subtile Erfindung der Mathematik, die vermittelst der Linien das, was nahe ist, entfernt und das, was gross ist, klein erscheinen lässt. O wunderbare Kunst, ungreifbare Dinge greifbar, flache erhaben, nahe fern erscheinen zu lassen! Das Relief ist der Schwerpunkt der Malerei. Schlecht sind die Gemälde, die wenig Verkürzungen, wenig Relief und keine lebhaften Bewegungen zeigen. Sie stehen gerade in dem zurück, um dessentwillen die Malerei als ausgezeichnete Kunst gilt. Vermittelst der

Perspektive zeigt die Malerei auf einer senkrechten Fläche grosse Ebenen und weite Horizonte. Sie scheint oft Hunderte von Meilen in die Tiefe zu gehen. Die erste Absicht des Malers ist die, zu bewirken, dass eine ebene Oberfläche wie ein plastischer von der Fläche losgelöster Körper erscheine. Und derjenige, der in dieser Kunst die anderen übertrifft, verdient das höchste Lob. Diese Kenntnis, die die Krone dieser Wissenschaft ist, beruht auf den Lichtern und Schatten, dem sogenannten Helldunkel (chiaro e scuro). Wer also von den Schatten nichts wissen will, der will überhaupt nichts von dem Ruhm dieser Kunst bei den edlen Geistern wissen und gewinnt nur Lob bei dem unwissenden Pöbel, der in den Gemälden nichts anderes als die Schönheit (d. h. also die dekorative Wirkung) der Farben zu sehen wünscht, indem er vollkommen das Wunder eines ebenen und doch erhaben scheinenden Gegenstandes vergisst." Freilich ist es sehr schwer, dieses Relief herauszubekommen. „Die Maler verzweifeln oft an ihrer Fähigkeit, die Natur nachzuahmen, wenn sie sehen, dass ihre Gemälde nicht dasselbe Relief und dieselbe Lebendigkeit haben wie die wirklichen Dinge, die man z. B. im Spiegel sieht. Aber es ist ganz unmöglich, dass ein Gemälde ebenso plastisch erscheint, wie das Spiegelbild des entsprechenden Gegenstandes, denn in der Wirklichkeit und im Spiegel sieht man ja die Dinge räumlich, in der Malerei dagegen nur auf der Fläche." Der Maler ist also in seinen Augen wie ein Spiegel, der die Dinge der Welt in sich aufnimmt, deshalb kann man die Natur auch ganz gut mit einem Schleier oder einer Glasplatte, durch die man hindurchsieht, nachzeichnen.

Das Zweitwichtigste in der Malerei, von Leonardo auch oft an die erste Stelle gestellt, ist der Ausdruck, die lebendige Bewegung und die charakteristische Form, also wieder lauter Mittel, durch die Illusion erzeugt wird. Alle Figuren eines Historienbildes müssen den Ausdruck und die Bewegung haben, die der Inhalt, d. h. der dargestellte Vorgang fordert. Diejenige Bewegung ist gut, die so erfunden ist, dass sie dem gerade beabsichtigten geistigen Ausdruck der Figur entspricht, ausserdem von grosser Lebhaftigkeit ist und eine grosse Beflissenheit und Leidenschaft der Person verrät. Ausserdem müssen die Formen, die ja den gewählten körperlichen Typus bestimmen, nicht nur zueinander, sondern auch zu dem Wesen der dargestellten Person, ob alt oder jung, reich oder arm, männlich oder weiblich, dick oder dünn, passen. Unzählig sind die Vorschriften, die Leonardo in

dieser Beziehung giebt, er wird nicht müde, sich Charaktere, Situationen, Handlungen auszudenken, an denen er diese Regel erläutern kann. Denn die Gemälde, bei denen die Bewegungen der Figuren den Gemütszuständen angemessen sind, werden verstanden werden, als wenn sie sprächen. In einem solchen Bilde fehlt nichts als die Seele der dargestellten Personen. In einem Schlachtenbilde z. B. vermisst man nur den Lärm der Kriegsmaschinen und das Geschrei der schreckenerregenden Sieger, sowie die Klagen der in Schrecken versetzten Besiegten. Wenn die Personen eines Bildes nicht lebhafte Bewegungen machen und mit ihren Gliedern den Zustand ihres Gemüts offenbaren, so sind sie doppelt tot, erstens weil die Malerei schon an sich nicht lebendig ist, zweitens weil sie nicht von der Lebhaftigkeit der Bewegung, die ihr zu Gebote steht, Gebrauch macht. Es kommt eben darauf an, dasjenige lebendig zu zeigen, was in Wirklichkeit nichts als eine tote Fläche ist. Das, worauf man zuerst achten muss, wenn man den Wert eines Gemäldes beurteilen will, ist, dass die Bewegungen dem Affekt desjenigen, der sie ausführt, entsprechen. Das zweite, dass das grössere oder geringere Relief der beschatteten Gegenstände nach ihrer Entfernung (vom Beschauer) bemessen sei. Das dritte, dass die Verhältnisse der Teile (z. B. eines Körpers, aber auch des ganzen Bildes) den Verhältnissen des Ganzen entsprechen. Das vierte, dass der Charakter der Landschaft mit dem Charakter der dargestellten Szene übereinstimme. Das fünfte, dass die Gliederungen der Teile den Bedingungen der gegliederten Körper entsprechen, also z. B. zarte Menschen zarte Glieder, grosse grosse, dicke dicke erhalten. Unter diesen Forderungen ist keine einzige, die sich nicht auf die Illusion bezöge. Leonardo ist sich vollkommen bewusst, dass die Schönheit nichts für sich Bestehendes, sondern etwas Relatives ist, nur in Beziehung zu irgend etwas, was sie ausdrücken soll, eine Bedeutung hat.

Auch in der Poesie erkennt Leonardo, obwohl er sie wegen ihrer geringen Anschaulichkeit tiefer als die Malerei stellt, die Illusionswirkung als die Hauptsache an. „Die wahre Aufgabe des Dichters ist, Worte von Leuten, die miteinander reden, zu fingieren und diese dem Hörer derart mitzuteilen, dass der Eindruck entsteht, als ob sie natürlich wären.“ Gerade dadurch unterscheidet sich nach ihm die Kunst vom Handwerk. Die Kunst des Kesselschmieds kann zwar sehr dauerhafte Werke hervorbringen, aber die Phantasie spielt bei ihr keine Rolle.

Für Leonardo als Südländer sind die Gefühle, die durch diese Illusion erzeugt werden, an Kraft den durch die Wirklichkeit erzeugten Gefühlen vollkommen gleich. „Wenn du im Leben eine menschliche Schönheit betrachtest, so entzündet sie dich zur Liebe und bewirkt, dass alle deine Sinne zusammen, wetteifernd mit dem Auge, sie zu besitzen wünschen. Der Mund möchte sie verschlingen (sie ist ‚zum Anbeissen schön'), das Ohr ihre Schönheit mit Genuss in sich aufnehmen, der Tastsinn sie ganz durchdringen, die Nase den Duft, der von ihr ausgeht, einatmen. Von dem Anblick einer gemalten Schönheit hat das Auge denselben Genuss. Es fehlt nur der Tastsinn, der sonst sehr leicht die Oberhand gewinnt, der aber deshalb auch hier, wo er seinen Wunsch nicht erreichen kann, die Vernunft nicht hindert, die göttliche Schönheit zu betrachten. Die Malerei ist im stande, Liebende dazu zu veranlassen, zu dem Bilde der Geliebten zu sprechen. Wenn der Dichter von sich behaupten kann, dass er die Menschen zur Liebe anreizt, so hat der Maler die Fähigkeit, dasselbe zu thun, um so mehr, als er das wirkliche Abbild des geliebten Wesens dem Liebhaber vor Augen stellt, so dass dieser es oft küsst und zu ihm spricht, was man bei einem dichterischen Bilde nicht kann. Mir ist es einmal passiert, dass, als ich ein Weib in der Auffassung einer Heiligen gemalt hatte, das Bild von deren Liebhaber gekauft wurde, der ihm den religiösen Charakter (d. h. den Heiligenschein) nehmen wollte, um es ohne den Vorwurf der Gottlosigkeit küssen zu können. Aber schliesslich siegte doch das Gewissen über die Sehnsucht und Wollust, so dass er das Bild aus dem Hause that. Ein andermal malte ich ein Bild, auf dem eine gähnende Person dargestellt war, bei deren Anblick jeder gähnen musste. Andere haben wollüstige und üppige Bewegungen so gemalt, dass dadurch die Beschauer des Bildes zu denselben Gefühlen angereizt wurden. Hat man nicht gesehen, dass Bilder so genau mit dem nachgeahmten Gegenstande übereinstimmten, dass Menschen und Tiere dadurch getäuscht wurden? Das hat sich z. B. bei einem Bilde gezeigt, das einen Familienvater darstellte, und dem von seinen kleinen noch in den Windeln liegenden Kindern und dem Hunde und der Katze des Hauses allerlei Zärtlichkeiten erwiesen wurden. Ich habe einmal ein Porträt gesehen, das durch seine Ähnlichkeit den Hund des dargestellten Menschen so täuschte, dass er es aufs zärtlichste liebkoste. Ebenso habe ich gesehen, wie Hunde bellten und mit der Absicht zu beissen

auf Bilder von Hunden losgingen, ferner einen Affen, der vor einem anderen gemalten Affen allerlei Mätzchen machte, endlich Schwalben, die sich auf die nur durch Malerei dargestellten eisernen Sprossen eines Fensters setzen wollten."

Ebenso wichtig ist für uns das Zeugnis des Vasari (1550), dessen Urteil im wesentlichen das der Hochrenaissance ist. Es geht nicht an, es mit einem Seitenblick auf die manieristische und virtuosenhafte Richtung seiner Malerei als Kennzeichen dekadenter Kunstanschauung abzuthun. Bei ihm liegt die Sache vielmehr genau wie bei Xenokrates und Antigonos. Die Kunstauffassung, die seinen Urteilen zu Grunde liegt, geht in die besten Zeiten der Früh- und Hochrenaissance zurück, sie stimmt mit derjenigen Albertis und Lionardos völlig überein. Kein Wunder, denn er hat mit den grossen Meistern des Cinquecento persönlich verkehrt, hat aus ihrem Munde eine Menge Urteile gehört. Wir dürfen ihn mit Recht als Sprachrohr, als Herold der Hochrenaissance bezeichnen.

Auch bei ihm spielt die Genauigkeit der Naturnachahmung, die Lebendigkeit des Ausdrucks, das Frappante und Überzeugende der Wirkung die Hauptrolle. Fast auf jeder Seite seiner Künstlerbiographien kann man eine Phrase finden, die besagt, dass dieser oder jener Künstler ein Bild, eine Statue oder ein Relief so schön gemacht habe, dass die Figuren zu leben schienen. Vivo, vivovivissimo, vero, verace, naturale, das sind die Wörter, die in seinem Werke am häufigsten vorkommen, und zwar nicht nur bei Porträts, wo es ja selbstverständlich ist, sondern auch bei religiösen und mythologischen Darstellungen.

Ja er hat für diese Eigenschaft sogar ein besonderes Wort, das wie es scheint im Kreise Michelangelos aufgekommen und besonders gern auf die lebenstrotzenden Gestalten des grossen Florentiners angewendet worden ist, nämlich terribile, terribilità. Dies Wort hat bei ihm natürlich auch die einfache Bedeutung „Schrecklichkeit". Aber viel häufiger meint er damit „das Gepräge der Lebenswahrheit, den täuschenden Schein der Persönlichkeit, den der Künstler einer Gestalt, einer Büste, einem Porträt zu verleihen weiss. Statt zu sagen: eine ausserordentliche Naturwahrheit, welche dem Beschauer einen Schlag giebt und ihm förmliches Entsetzen einflösst, sagt er kurzweg: eine ausserordentliche terribilità" (R. Vischer). An Stelle von terribile wird zuweilen auch orrendo gebraucht. Ob die dargestellte Person einen schrecklichen

Charakter oder einen finsteren Ausdruck hat oder nicht, ist dabei vollkommen gleichgültig. Bei dem Porträt des Papstes Julius II. wird das Wort ebenso gebraucht wie bei dem der Mona Lisa. Von diesem heisst es z. B.: „Wenn jemand sehen wollte, wie sehr die Kunst im stande ist die Natur nachzuahmen, so konnte er es an diesem Kopfe leicht erkennen. Denn da waren alle Einzelheiten gemalt, die man überhaupt mit Feinheit malen kann. So hatten z. B. die Augen jenen Glanz und jene Feuchtigkeit, die man immer im Leben beobachtet, und rings um sie waren alle jene violetten und bläulichen Töne und Härchen angebracht, die nicht ohne die grösste Sorgfalt ausgeführt werden können. Die Augenbrauen konnten, in der Art, wie die Haare aus der Haut hervorwuchsen, hier enger, dort weiter, und wie sie sich den Poren der Haut entsprechend bewegten, nicht natürlicher gemalt sein. Die Nase mit ihren schönen und zarten rosigen Öffnungen schien lebendig zu sein. Der Mund mit seiner Spalte und seinen vom Rot der Lippen eingefassten Ecken machte zusammen mit dem Karnat des Gesichtes nicht den Eindruck von Farbe, sondern von wirklichem Fleisch. In der Halsgrube sah man bei genauerem Hinschauen den Puls klopfen. Und man kann wahrhaftig sagen, dass alles das in einer Art gemalt war, um auch den tüchtigsten Künstler f ü r c h t e n und z i t t e r n zu machen.“ Offenbar kann man diese letzten Worte als eine Umschreibung des Wortes terribile auffassen. Was tot ist und doch bei genauerem Ansehen ein geheimnisvolles unheimliches Leben zeigt, ist wohl geeignet, erregbare Menschen in eine Art Schrecken zu versetzen.

Von der heiligen Cäcilia Raffaels heisst es: „Und wahrhaftig, während andere Gemälde eben nur Gemälde sind, kann man diejenigen Raffaels lebende Wesen nennen. Denn in ihnen sieht man das Fleisch pulsieren, die Brust unter dem Atem sich heben, das Blut in den Körpern zirkulieren und lebendiges Leben wird darin sichtbar.“ Noch charakteristischer ist die Beschreibung eines Bildes von Palma Vecchio, die Überführung der Leiche des heiligen Markus nach Venedig. „Man sieht auf diesem Bilde die Gewalt der Winde, die Kraft und Geschicklichkeit der Menschen, die Bewegung der Wellen, das Zucken der Blitze am Himmel, das an den Rudern sich brechende Wasser, das Biegen der Ruder unter den Wellen und der Kraft der Ruderer. Ich erinnere mich nicht, je ein f u r c h t b a r e r e s Bild als dieses gesehen zu haben, insofern es nämlich mit solcher Zeichnung, Erfindung und Farbe ausgeführt

ist, dass die Tafel geradezu zu zittern scheint, als wenn alles was darauf gemalt ist lebendig wäre." Von Lionardo ist die Vorschrift entlehnt: „Die Maler sollen sich bemühen, dass die Dinge, die sie machen, nicht gemalt, sondern lebendig und plastisch vortretend erscheinen. Das ist die wahre und wohlbegründete Zeichnung (disegno) und die wahre Erfindung (inventione), die derjenige, dessen Werke als gut anerkannt sind, seinen Bildern zu geben weiss."

Auch bei Vasari finden wir eine grosse Menge jener Illusionsanekdoten, denen wir schon bei Lionardo begegnet sind. Charakteristischerweise beziehen auch sie sich meistens auf Tiere. So soll z. B. auf einem Altargemälde des Girolamo dai Libri ein Lorbeerbaum so natürlich gemalt gewesen sein, dass Vögel, die zufällig in die Kirche flogen, nach dem Bericht glaubwürdiger Zeugen wiederholt versuchten, sich auf seinen Zweigen niederzulassen. Bramantino hatte in einem Pferdestall ein Pferd so natürlich auf die Wand gemalt, dass eines der lebendigen Pferde, in der Meinung, es sei ein wirkliches, danach ausschlug. Francesco Buonsignori malte für den Marchese von Mantua ein Bild, auf dem ein Hund so natürlich dargestellt war, dass ein lebendiger Hund bei seinem Anblick wütend auf ihn losfuhr und sich den Kopf an der Wand einrannte. Auf einem Madonnenbilde desselben Künstlers hatte das Christuskind seinen Arm in so natürlicher Weise nach vorn gestreckt, dass er aus dem Bilde herauszukommen schien, und ein Vogel, in der Absicht sich auf die Hand zu setzen dreimal vergeblich dagegen flog.

Selbst Menschen werden zuweilen durch Bilder wirklich getäuscht. So soll z. B. Tizian, mit dem zusammen Vasari in Rom die Villa des Agostino Chigi besuchte, dort die gemalten Ornamente des Perruzzi in der Loggia irrtümlich für plastische gehalten und sich erst bei einer Veränderung des Standpunktes von seinem Irrtum überzeugt haben. Vasari ist weit davon entfernt, eine derartige Täuschung als unkünstlerisch zu verdammen, im Gegenteil er bezeichnet sie geradezu als einen „sehr angenehmen Betrug" (piacevolissimo inganno). So hat er denn auch für die nach unserem Urteil schon übertriebenen perspektivischen Effekte Giulio Romanos in seinen Mantuanischen Fresken nur Worte der höchsten Bewunderung.

In den Dienst der Illusion treten nach Vasari alle Darstellungsmittel der Malerei. Zunächst die Zeichnung (disegno) d. h. die durch 'genaues Studium der Natur gewonnene Vorstellung von

den Formen, und die Objektivierung dieser Vorstellung durch die Hand. Ferner die Erfindung, d. h. das Ausdenken der Gruppierungen und Stellungen, die für den vorliegenden Zweck, zur Erzeugung der in dem betreffenden Bilde geforderten Illusion nötig sind. Dann die Verkürzung (scorcio), die er an mehreren Stellen als ganz besondere Schönheit preist. Es ist historisch unrichtig, das Wertlegen auf perspektivische Effekte, schwierige Verkürzungen u. s. w. als ein Kennzeichen des Verfalls d. h. einer virtuosenhaften manieristischen Kunstrichtung aufzufassen. Im Gegenteil, schon das Quattrocento zeigt diese Neigung, vielleicht sogar in höherem Masse als das Cinquecento. Und wenn man die perspektivischen Kunststücke Mantegnas, Piero della Francescas und Melozzo da Forlis kennt, so muss man zugeben, dass ein Schriftsteller des 16. Jahrhunderts, der Ähnliches bei Michelangelo, Correggio und Giulio Romano besonders hervorhebt, sich damit noch durchaus nicht von den Traditionen der guten Renaissancekunst entfernt. Man kann geradezu sagen, dass die Raumillusion, in der Malerei sowohl wie im Relief, das wichtigste „Problem der Form“ ist, das die Meister der Renaissance zu lösen versucht haben.

In den Dienst der Illusion tritt auch das Kolorit, bei dem Vasari den Schwerpunkt nicht auf die dekorative Zusammenstellung der Farben, sondern auf ihre Lebendigkeit und Natürlichkeit legt und diejenige Abtönung für die beste erklärt, durch die das Vor- und Hintereinander der Figuren, das Relief und die Raumvertiefung am besten veranschaulicht wird. Durch die einheitliche Verknüpfung der verschiedenen Farbenabstufungen soll sich alles genügend herausheben und rund und hervorspringend erscheinen. Und dasselbe gilt von der Komposition im allgemeinen, bei der niemals die sogenannten formalen Gesetze, Symmetrie, Reihung, pyramidale Komposition u. s. w., sondern immer nur die Forderungen der Klarheit, Deutlichkeit und inhaltlichen Angemessenheit hervorgehoben werden. Alles was Vasari unter guter Zeichnung (buon disegno), Einheit (unione), Ordnung (ordine), Mass (misura), Proportion (proporzione), Kolorit (colorito), Helldunkel (chiaro e scuro) versteht, tritt in den Dienst der Illusion. Übersichtlichkeit, Klarheit, Wahrheit, Glaubwürdigkeit und Lebendigkeit, das sind alles nur verschiedene Ausdrücke für eine und dieselbe Sache.

Ganz wie Lionardo verlangt auch Vasari, dass man die Verhältnisse der Teile eines Naturgegenstandes zu einander genau kenne. Daraus ergebe sich nicht nur bei menschlichen und

tierischen Körpern, sondern auch bei Pflanzen die Proportion, die das Ganze mit den Teilen und die Teile miteinander in das richtige Verhältnis setze. Die Proportion ist also nach ihm gar kein formales Prinzip, sondern eine besondere Seite der Naturwahrheit, eines der vielen Mittel Illusion zu erzeugen.

Besonders bezeichnend für die Bedeutung, die Vasari der Illusion beilegt, ist auch, dass er die Substantiva Schönheit (bellezza), Grazie (grazia), Lieblichkeit (gentilezza), und die Adjektiva bello, vago, grazioso, leggiadro u. s. w. sehr oft im Sinne von Lebendigkeit, Natürlichkeit, Leichtigkeit, Zwanglosigkeit, plastischer Wirkung u. s. w. gebraucht. Diese Art Schönheit ist also für ihn durchaus nicht etwas Selbständiges, von der Illusionsschönheit Unabhängiges, sondern fällt geradezu mit dieser zusammen. So heisst es von den Ornamenten des Domenico Beccafumi im Ratssaal zu Siena: „Er machte die Einteilung der Dekoration mit Friesen, Gesimsen und Gold, ohne Zuhilfenahme von Stuckornamenten so vortrefflich und mit so schöner Anmut (bella grazia), dass sie wahrhaftig erhaben zu sein scheint.“ Und von einem Bilde der Verkündigung von Paolo Uccello: „Hier brachte er ein Gebäude an, das der Betrachtung würdig und für jene Zeit etwas ganz Neues und Schwieriges war, insofern es den Künstlern zum erstenmal eine schöne Manier (bella maniera) zeigte und mit Anmut und Proportion gemalt war, indem es die Verkürzung der Linien veranschaulichte und zeigte, wie man auf einer Fläche den Raum, der doch nur klein ist, weit und tief erscheinen lassen kann.“ Allerdings hatte Uccello das Problem mit seiner ungelenken Farbe nicht ganz gelöst. Deshalb sagt Vasari: „Wer dazu noch mit Urteil und Anmut die Schatten an ihrem Platz und die Lichter mit den Farben hinzuzufügen weiss, der kann damit ohne Zweifel erreichen, dass das Auge sich täuscht, so dass das Gemälde lebendig und plastisch erscheint.“ Ohne Zweifel ist in diesen und ähnlichen Fällen die Erreichung der plastischen und Raumillusion nur die genauere Erläuterung für die Wörter bella maniera, disegno, grazia, proporzione, giudizio, invenzione u. s. w., die bei der Charakteristik guter künstlerischer Arbeiten gebraucht werden.

Ebenso erläutert Vasari die „Anmut“ der raffaelischen Köpfe dadurch, dass er sagt, Raffael verstehe es, die Köpfe der alten und jungen Leute, der Frauen und Kinder so zu charakterisieren, dass dem Bescheidenen die Bescheidenheit, dem Lüsternen die Lüsternheit, dem Ungezogenen die Ungezogenheit, dem Spielerischen die

Lust am Spiel aus den Augen herausschaue. Auf einem Bilde von Gherardo Starnina fesselt ihn besonders eine realistische Episode: Ein Kind wird von einem andern, auf dessen Rücken es liegt, mit den Händen gehalten und vom Lehrer durchgeprügelt, wobei es vor Schmerz schreit und strampelt und seinen Träger ins Ohr beisst. „Dies alles hat Gherardo mit einer solchen *Anmut* und *Leichtigkeit* (grazia e leggiadria) gemalt, wie es nur einer kann, der auf alle möglichen wunderlichen Motive aus dem Leben verfällt.“ Von einer Geisselung Christi von Andrea del Castagno heisst es: „In demselben Bilde sind *schön* und sehr kräftig die Bewegungen derer, die Jesus geisseln, wobei sie in ihren Gesichtern ebensosehr Hass und Wut zeigen, wie Jesus Christus Geduld und Demut. In seinem Körper, der mit Stricken an die Säule gebunden ist, scheint Andrea das Leiden des Fleisches veranschaulicht zu haben, gleichzeitig mit einer in dem Körper verborgenen göttlichen Natur, die ihm immer noch einen gewissen Adel verleiht.“ Also Christus sowohl wie seine Peiniger waren schön. Die Schönheit der letzteren war aber nichts anderes als ihr charakteristischer Ausdruck, der also in diesem Falle eigentlich Hässlichkeit oder Widerwärtigkeit war. Und wenn Vasari das Relief Ghibertis, das die Austreibung der Händler aus dem Tempel darstellt, mit den Worten charakterisiert: „Auf ihm befinden sich Figuren, die, indem sie übereinanderstürzen, beim Fallen eine Anmut zeigen, die sehr schön und wohl überlegt ist“, so meint er auch damit nicht, dass Ghiberti die Unordnung des Menschenknäuls in Ordnung und Grazie verwandelt, sondern dass er die Unordnung als solche überzeugend und charakteristisch dargestellt habe.

Ganz besonders häufig wird aber das Wort schön von perspektivischen Effekten gebraucht. „Perspektivische Ansichten sind dann schön, wenn sie, von einem bestimmten Augenpunkt gesehen, richtig sind, so dass die Gegenstände sich verkürzen und von dem Auge entfernen.“ Von der Froschperspektive (di sotto in su) wird gesagt, die Figuren, die so von unten verkürzt wären, hätten dabei „solche Kraft, dass sie das Gewölbe durchzustossen schienen. Und sicherlich bietet diese Gattung in all ihrer Schwierigkeit eine sehr grosse *Anmut* und viel *Schönheit* und ist ausserordentlich packend (terribilissima).“ Die Hochzeit des Amor und der Psyche von Giulio Romano in Mantua wird mit den Worten charakterisiert: „Es ist nicht möglich, etwas, was mit mehr *Anmut* und besserer Zeichnung gemacht wäre, zu sehen, indem Giulio diese

Figuren in der Ansicht von unten nach oben so verkürzt hat, dass einige von ihnen, obwohl sie kaum eine Elle hoch sind, doch drei Ellen hoch erscheinen. Und wahrhaftig, sie sind mit wunderbarer Kraft und grossem Genie gemalt, indem Giulio, abgesehen davon, dass er sie durch ihr Relief lebendig erscheinen lässt, auch noch mit ihrem angenehmen Anblick das menschliche Auge täuscht." Die Vorzüge der Ölmalerei erkennt er besonders darin, dass die Künstler in dieser Technik ihren Figuren die schönste Anmut und Lebhaftigkeit und Kühnheit (gagliardezza) geben können, derart, dass ihre Figuren oft plastisch hervorzutreten, geradezu aus der Tafel herauszukommen scheinen, und zwar ganz besonders dann, wenn sie in guter Zeichnung und Erfindung und schöner Manier ausgeführt sind. Überall wird also hier Schönheit im Sinne von illusionistischer Wirkung gebraucht.

Da Michelangelo der Abgott Vasaris war, darf man annehmen, dass es im wesentlichen dessen Anschauungen sind, die er vertritt. Eine Bestätigung dafür ergiebt sich, wenn man die übrigen Schriftsteller, die mit Michelangelo verkehrt haben, zum Vergleiche herbeizieht. Der portugiesische Maler Francisco de Hollanda, der 1538 in Rom mit Michelangelo zusammentraf und später die vier Gespräche über Malerei publizierte, die er mit ihm, Vittoria Colonna und anderen geführt hatte, stellt hier u. a. einen Vergleich der Poesie mit der Malerei an, von der Art wie sie damals in den litterarischen Kreisen Italiens gebräuchlich waren, und kommt dabei, ähnlich wie Lionardo, zu dem Ergebnis, dass die beiden Künste zwar wesensverwandt, die Malerei aber der Poesie durch ihre Anschaulichkeit überlegen sei. „Wonach die Dichter trachten und was sie für die grösste Kunst halten ist, mit Worten einen Meeressturm oder den Brand einer Stadt auszumalen, den sie aber viel lieber wirklich als Bild malen möchten, wenn sie nur könnten. Wie viel beredter ist die Malerei, die zu gleicher Zeit den ganzen Sturm mit Donner, Blitz, Wogengebraus, sowie untergehenden Schiffen, Felsen und Fahrzeugen zeigt. Auch führt sie den Brand einer Stadt mit allen seinen Schrecknissen unmittelbar und deutlich vor Augen, so natürlich und anschaulich, als wäre er Wirklichkeit. So dass ihr oft vermeinen könntet, selber nicht sicher zu sein und euch freut, dass es nur Farben sind, die kein Unheil anrichten und nicht schaden können. Während man beim Lesen einer dichterischen Beschreibung am Schluss oft nicht mehr weiss, was man am Anfang gelesen hat, betrachten bei der Malerei

die Augen jenes Schauspiel, in welchem sie die Wirklichkeit wiedererkennen, wohlgefällig auf einmal. Ja selbst die Ohren glauben das Angstgeschrei und Stimmengewirr der gemalten Figuren zu vernehmen. Man glaubt den Rauch (von der brennenden Stadt) zu riechen, selber auf der Flucht vor den Flammen zu sein, vor dem Einsturz der Gebäude zu zittern. Ihr streckt die Hände aus, den Fallenden zu retten. Ihr wollt (bei einem Schlachtenbilde) denen helfen, die sich gegen viele zu verteidigen haben. Ihr flieht mit den Fliehenden, ihr haltet Stand mit den Beherzten. Deshalb glaube ich, dass die Macht der Malerei in der Hervorbringung starker Wirkungen, der Erregung des Geistes und des Gemütes zu Freude und Lachen wie zu Trauer und Thränen stärker und ihre Beredsamkeit eindringlicher ist als die der Poesie."

Und Michelangelo selbst ist es, den er die Worte sprechen lässt: „Nach meinem Urteil ist diejenige Malerei die vorzüglichste und gleichsam göttlich, die irgend ein Werk des Ewigen (d. h. einen Gegenstand der Natur) ganz treu nachbildet, es sei eine Menschengestalt, ein wildes und fremdländisches Tier, einen einfachen, leicht nachzuahmenden Fisch, einen von den Vögeln unter dem Himmel oder sonst eine Kreatur. Ein jedes dieser Dinge vollkommen in seiner Art nachzuahmen (emitar), bedeutet in meinen Augen nichts Geringeres, als die Schöpferthätigkeit des unsterblichen Gottes nachzuahmen."

Diese Nachahmung ist aber durchaus nichts Willkürliches, Allgemeines, Ungefähres, sondern eine sehr ernste Sache. Der Maler hat ja wohl eine gewisse Freiheit, Dinge zu erfinden, die er nie gesehen hat. Aber er erfindet niemals ein Ding, das nicht dem Bereich der Wirklichkeit angehören könnte. So wird er z. B. einer Menschenhand nicht zehn Finger, noch einem Pferde die Ohren eines Stiers oder den Rücken eines Kamels geben. Auch wird er nicht das Bein eines Elefanten so dünn und in demselben Charakter wie das eines Pferdes malen, noch auch dem Arme oder Gesichte eines Kindes einen Charakter verleihen, wie er einem Greise zukommt. Er wird kein Ohr und kein Auge um einen Finger breit von seinem Platze rücken dürfen. Ja selbst eine kaum bemerkbare Ader an einem Arm darf er nicht da anbringen, wo er es nach seiner Willkür für passend hält. Denn solche Änderungen wären geradezu falsch.

Natürlich gilt es auch in diesem Kreise für ausgemacht, dass die Kunst, da sie ja täuscht, die wirklichen Ernstgefühle erzeugen

müsse. Besonders Vittoria Colonna giebt dem mit Bezug auf die religiöse Malerei beredten Ausdruck. Bei ihrem Anblick empfinde man Ehrfurcht und fromme Scheu. Sie erfülle den Trübgestimmten mit Freudigkeit, dem Sorglosen wie dem Bekümmerten zeige sie das menschliche Elend. Den Hartherzigen bewege sie zur Reue, den Weltlichen zur Busse, den Unfrommen und Leichtfertigen zu beschaulichem Sinnen, bisweilen sogar zu Furcht und Scham u. s. w.

Weniger ausgiebig als der temperamentvolle Hollanda ist der nüchterne und geschäftsmässige Condivi (1553), der freilich nur den biographischen Teil seiner Aufzeichnungen über Michelangelo publiziert hat. Aber wo er einmal ausnahmsweise ein Werk des Meisters besonders charakterisiert, bezieht sich das Lob immer auf die Kraft der Illusion. Gott Vater in der Schöpfung der Blumen und Kräuter an der Decke der sixtinischen Kapelle ist mit solcher Kunst ausgeführt, „dass wohin du dich auch wendest, er dir zu folgen scheint, den ganzen Rücken zeigend bis zu den Sohlen der Füsse, ein sehr schönes Ding, das uns zeigt, was die Verkürzung vermag“. Die Menschen in der Sündflut sind so natürlich und packend gemalt, wie man sie sich bei einem solchen Ereignis nur vorstellen kann. Von den Propheten ist der wunderbarste der Jonas. „Sintemal entsprechend der Form des Gewölbes und nach der Wirkung der Lichter und Schatten der Rumpf sich nach hinten verkürzt, und zwar nach jenem Teil des Gewölbes zu, der dem Auge näher ist, während die Beine, die nach vorn gerichtet sind, sich auf dem entfernteren Teil des Gewölbes befinden. Ein erstaunliches Werk, das beweist, was für ein Wissen in diesem Manne ist, in Betreff der Fähigkeit, die Linien nach den Verkürzungen und der Perspektive zu ziehen.“ Beim Schlangenwunder betont er nur die erstaunliche Kraft derer, die sich die Schlangen vom Leibe wegziehen wollen. Das Gesicht des Moses (in der Statue) „ist voll Leben und Geist und dazu angethan, zugleich Liebe und Schrecken einzuflössen, wie es beim wirklichen Moses der Fall gewesen sein mag“.

Auch Benedetto Varchi in seiner Leichenrede auf Michelangelo (1563) macht ein paar Bemerkungen dieser Art. Der Zeichnung des Ganymed, die Michelangelo seinem Freunde Cavalieri schenkte, fehle nichts als der Atem, um lebendig zu sein. Bei der Marmorgruppe der Pietà sei die eine Gestalt lebend gedacht, wenn auch voll Trauer, die andere dagegen tot, und in der That habe die

eine in sich das Leben, die andere den Tod. Man glaube die wahrhaftige Jungfrau Maria und den wirklichen Christus in Fleisch und Bein zu schauen, wie sie auf göttliche Weise vom Himmel herabgestiegen seien. Indem der Künstler den verhauenen Marmorblock zum David umgeschaffen habe, habe er einen Toten zum Leben erweckt u. s. w.

Ähnliche Äusserungen haben wir auch aus dem Kreise Raffaels. Der Graf Castiglione hat eine Elegie auf ein Porträt seiner Frau von Raffael gedichtet, in welcher er schildert, wie er in Abwesenheit des Originals zärtlich mit ihm thue, es anlache, mit ihm rede wie mit einer lebenden Person, und wie das Bild selbst ihm zuzunicken und zu ihm zu sprechen scheine.

Sind schon die Florentiner und Umbrer einstimmig in Bezug auf die Bedeutung der Illusion, so ist es selbstverständlich, dass die Venezianer in dieser Beziehung nicht zurückstehen. Der kunstgebildete Arzt Lodovico Dolce giebt in seinem Dialoge über die Malerei (1557), der seinen Namen von Aretino, dem Freunde Tizians trägt und ohne Zweifel die Anschauungen ausspricht, die in Tizians Kreise herrschten, darauf die beste Antwort. „Ich behaupte in Kürze," lässt er Aretino sagen, „dass Malerei nichts anderes ist als Nachahmung der Natur, und dass der, der sich ihr in seinen Werken am meisten nähert, auch der vorzüglichste Maler ist. Der Maler sucht durch Linien und Farben, sei es auf Holz, sei es auf Mauerwerk oder Leinwand alles nachzuahmen, was sich dem Auge darbietet. Er vermag Gedanken und Empfindungen darzustellen, weil diese sich durch gewisse äussere Bewegungen zu erkennen geben. Besonders in den Augen kann er jede Leidenschaft, Furcht, Hoffnung und Sehnsucht ausdrücken. Alles das ist geeignet, auf den Beschauer zu wirken." Fabrini erwidert, dass die Figuren eines Bildes, je nach ihrer Auffassung, allerdings zu reden, zu schreien, zu weinen und zu lachen scheinen, worauf Aretino bemerkt: das scheint allerdings, und dennoch thun sie nichts von dem, was sie zu thun scheinen. Und wenn sie manchmal fast so lebendig sprechen, wie die Lebenden selbst, so ist das nur ein Ausfluss der Einbildung des Beschauers und durch die entsprechenden Stellungen veranlasst, nicht Wirkung oder Eigenschaft der Malereien selbst. Es ist also Aufgabe des Malers, jedes Ding derart naturgetreu durch seine Kunst darzustellen, dass es selbst wie natürlich erscheine. Der Maler, dem diese Fähigkeit fehlt, ist kein Maler, während umgekehrt der der beste und vorzüglichste

Maler ist, dessen Bilder am vollkommensten die Natur nachahmen. Fabrini bewundert darob die Maler, die die übrigen Menschen an Geist und Mut überträfen, indem sie es wagten durch ihre Kunst das nachzuahmen, was Gott geschaffen habe, und zwar in einer Weise, dass uns die gemalten Dinge wie natürliche erschienen.

Aretino teilt die Malerei in drei Teile, Erfindung, Zeichnung und Kolorit. Unter Erfindung versteht er zugleich den Inhalt und die Komposition. Den Inhalt wählt der Maler entweder frei oder er wird ihm vom Besteller des Bildes gegeben. Die Komposition ist dagegen immer sein Eigentum, geht aus seinem Geiste hervor. Sie darf nicht überfüllt sein, da der Beschauer dadurch verwirrt wird und sich verstimmen lässt. Auch verstösst dies gegen die Naturwahrheit, da es ganz unwahrscheinlich ist, dass sich in einem und demselben Augenblicke so viele Dinge vor seinen Blicken abspielen. Zur Erfindung gehört ferner das Angemessene, d. h. das Charakteristische der Figuren nach Nationalität, Zeit, Umgebung, Kostüm u. s. w. Jede Figur muss so erscheinen, wie es für sie charakteristisch ist. Diese Figuren müssen dann so miteinander verbunden werden, dass das Bild den Beschauer zu dem Glauben zwingt, die Szene selbst könne sich nicht anders abgespielt haben als sie hier dargestellt ist. Jede Figur soll ihre Thätigkeit in entsprechender Weise zeigen. Wenn sie sitzt, soll sie den Eindruck machen, als ob sie auch wirklich ordentlich und bequem sässe. Wenn sie steht, soll sie mit ihren Fusssohlen fest auf dem Boden stehen, so dass es nicht scheint, als ob sie schwankte. Alles das gehört aber zur Illusion.

Auch die Zeichnung steht im Dienste der Illusion. Die Bildung des Nackten soll charakteristisch sein. Simson darf nicht die Körperbildung eines Ganymed und dieser nicht die eines Simson haben. Ein Kind verlangt eine andere Form als ein Jüngling, ein Mann eine andere als eine Frau. Selbst ein und dieselbe Person muss anders gezeichnet werden, je nach der Gelegenheit, bei der sie auftritt. Die einzelnen Teile eines Körpers müssen, wie auch Lionardo sehr oft hervorhebt, gut zu einander passen, an den bewegten Teilen müssen die Muskeln hervortreten u. s. w.

Da in der Natur kein Körper dem anderen gleicht, muss auch der Maler nach Mannigfaltigkeit der Typen und Stellungen streben. Aber er muss darin Mass halten. Denn da es seine Aufgabe ist, die Natur nachzuahmen, muss die Mannigfaltigkeit ganz natürlich, wie von ungefähr zu stande gekommen sein. Besonders wichtig

sind die Bewegungen und Verkürzungen. Es ist wirklich etwas Anmutiges und Überraschendes für das Auge des Beschauers, auf Leinwand, Marmor oder Holz eine leblose Gestalt zu sehen, die sich zu bewegen scheint. Die Verkürzungen berühren das Auge des Beschauers wunderbar, da er oft glaubt, etwas in seiner ganzen Grösse und wirklichen Proportion vor sich zu sehen, was thatsächlich kaum die Länge einer Hand hat. Dennoch soll man die Verkürzungen nicht übertreiben, weil sie sonst leicht gesucht erscheinen. Je seltener sie vorkommen, um so überraschender werden sie wirken. Michelangelo hat sie nach Aretinos Urteil übertrieben. Immerhin beruht seine Stärke auf der Zeichnung. Er ist es, der zuerst in diesem Jahrhundert den Malern die schönen Konturen, die Verkürzungen, das Relief, die Bewegung, kurz alles das gezeigt hat, was beim vollendeten Studium des Nackten verlangt wird. Auch Dürers Kupferstiche werden sehr gepriesen, denn sie geben mit unvergleichlicher Zartheit die Weichheit und Lebhaftigkeit des Natürlichen derart wieder, dass sie nicht gezeichnet, sondern gemalt, nicht gemalt, sondern lebendig zu sein scheinen.

Wie aber steht es mit dem venezianischen Kolorit? Dieses hat doch gewiss in erster Linie dekorative Bedeutung? Wir werden von bestimmten Farbenzusammenstellungen hören, die schön, von anderen, die nicht schön sind, man wird uns die ornamentale Bedeutung der Farben recht deutlich zu machen suchen. Nichts von alledem. Auch das Kolorit steht im Dienste der Illusion. Die antiken Täuschungsanekdoten von Zeuxis, Parrhasios, Protogenes u. s. w. zeigen die grosse Mühe, die sich die Alten mit dem Kolorit gaben, „auf dass ihre Bilder der Wahrheit möglichst nahe kämen. Das Kolorit ist in der That von grösster Wichtigkeit, weil, wenn der Maler die Tinten, das Weiche der Fleischtöne und die Eigenart der verschiedenen Nebendinge koloristisch richtig wiedergiebt, wie sie in Wirklichkeit sind, seine Gestalten wie lebendig erscheinen, als wenn ihnen nur der Atem fehlte."

Das Wichtigste beim Kolorit ist das Verhältnis von Licht und Schatten und die Verbindung zwischen beiden (also das Helldunkel), wodurch die Gestalten rund und je nach Bedarf mehr oder weniger voneinander getrennt erscheinen, da man hauptsächlich verhüten muss, dass die Figuren bei ihrer Verteilung den Eindruck der Verwirrung hervorbringen. Dazu dient ja auch die Perspektive, welche die Verkleinerung der Gegenstände, die sich entfernen oder fernstehend gedacht werden, darzustellen hat. Besonders aber

das Kolorit, das ausserdem auch noch den weichen Ton des Fleisches zur Anschauung bringen soll. Dabei muss man die Tinten variieren und zugleich auf die Verschiedenheit des Geschlechts, des Alters und der Umstände Rücksicht nehmen. Des Geschlechts, weil im allgemeinen Mädchen einen anderen Fleischton haben als Jünglinge. Des Alters, weil ein Greis und ein Jüngling jeder seine besondere Fleischfarbe hat. Der Umstände, weil man beim Bauer nicht das suchen darf, was nur für einen Aristokraten passt. Die Mischung der Farben muss derart sein, dass sie der Naturwahrheit entspricht und ausserdem nichts darin ist, was das Auge verletzt. So soll man z. B. die Linien der Konturen (d. h. die dunklere Angabe der Umrisse), zu vermeiden suchen, weil auch die Natur sie nicht zeigt. Die Lichter und Schatten dürfen ebenfalls nicht übertrieben werden, da sie, mit Kunstfertigkeit und Verständnis plaziert, die Figuren abrunden und ihnen das gewünschte Relief verleihen, ohne welches die Gestalten nur gemalt aussehen, indem sie eine glatte Oberfläche bieten. Wem also diese Kunstfertigkeit eigen ist, der besitzt eines der wichtigsten Requisiten der Malerkunst überhaupt. Ausserdem muss man aber auch die Farbe der Stoffe, der Seide, des Goldes, sowie deren charakteristische Eigentümlichkeiten in einer Weise nachzuahmen verstehen, dass der Beschauer im Ernst glauben könnte, die ihnen eigene Härte oder Weichheit zu sehen. Ein Gleiches gilt von der Darstellung des Waffenglanzes, der Nachtdunkelheit, der Tageshelle, der Blitze, des Feuers, der Lichter, des Wassers, der Erde, der Steine, der Gräser, der Bäume, der Blätter, der Blumen, der Früchte, der Tiere, der Gebäude u. s. w., die alle so sorgfältig nachgeahmt werden müssen, dass eine gewisse Lebenswahrheit an ihnen das Auge des Beschauers vor Ermüdung bewahrt. Man glaube ja nicht, dass die Wirkung eines schönen Kolorits (wie noch Lionardo geglaubt hatte) auf der Wahl der schönen Lacke oder der schönen Farben beruhe. Denn diese sind genau ebenso schön, ob man sie nun künstlerisch verarbeitet oder nicht. Wer im Kolorit mangelhaft ist, der möge sich keinen Maler nennen, denn es genügt nicht, den Figuren durch vorzügliche Zeichnung (wie es Michelangelo thut) Form zu verleihen, wenn dann die Töne der Farben, die das Fleisch nachahmen sollen, etwas Porphyrnes und Erdiges haben und jene Verschmelzung, Zartheit und Lebendigkeit vermissen lassen, wie sie die Natur an den Körpern hervorbringt.

So wird denn auch der Unterschied im Kolorit des Giovanni

Bellini einerseits und des Giorgione und Tizian anderseits sehr einfach so formuliert, dass sich bei jenem die Fleischtöne dem Natürlichen nur nähern, während man bei diesen sagen kann: Sie haben so naturgetreue Töne, dass sie gleichen Schritt mit der Natur halten. Tizian ist überhaupt in Dolces Augen der göttliche unerreichte Maler. Denn er verbindet mit der Vollendung der Zeichnung die Lebendigkeit des Kolorits in einer Weise, dass seine Bilder nicht gemalt, sondern wirklich zu sein scheinen. Die Buntheit der Farben ist dabei durchaus nicht das Entscheidende. „Ich will zwar nicht behaupten, dass schöne Farben einem Bilde nicht auch an sich zum Schmuck gereichten. Aber wenn der Fall der ist, dass mit dem Kolorit zusammen nicht auch Schönheit und Richtigkeit der Zeichnung angetroffen wird, so ist die Mühe eitel. Es ist dann wie mit schönen Worten ohne Saft und Mark von Gedanken. Sehr im Irrtum sind die, die den bewundernswerten Tizian loben wollen, weil er in den Färbungen so trefflich sei. Wenn ihm kein anderes Lob als dieses gebührte, so würden ihn viele Weiber, die sich mit schönen Farben schmücken, übertreffen.“ Man sieht also, wie weit die venezianische Schule, deren Dolmetsch der Verfasser ist, davon entfernt war, die Bedeutung des Kolorits in dem sinnlichen oder dekorativen Reiz der Farben zu erkennen. Seine Gestalten sind voll Bewegung, lebenstreu und förmlich greifbar. In seinem Kolorit kämpfen und scherzen die Lichter stets mit dem Schatten und sie nehmen ab und verlieren sich genau in derselben Weise, wie dies in der Natur selbst der Fall zu sein pflegt. An seinem heiligen Nikolaus scheint das Gold des Pluviale wirklich gewebt zu sein. Der Sebastian hat einen so natürlichen Fleischton, dass er mehr lebendig als gemalt aussieht. Als Pordenone ihn sah, soll er ausgerufen haben: Ich glaube, an diesem nackten Körper hat Tizian anstatt der Farbe Fleisch verwendet! Von dem nackten Bein eines Mädchens wird gesagt, es scheine von wirklichem Fleisch und nicht gemalt zu sein. Der Adonis ist von so gefälliger Farbe, dass sein Fleisch überaus zart und wie mit wirklichem Blut angefüllt erscheint. Die Hunde bei ihm sind von so schöner Form und so naturwahr gemalt, dass sie zu wittern und zu bellen scheinen, voll Begier, ein Wild anzufallen. Bei der Venus schwört Dolce (in einem Briefe), dass es keinen Menschen von noch so scharfem Blick und Geschmack gebe, der sie bei ihrem Anblick nicht für lebendig hielte. Niemand wäre gewiss vom Alter so kalt geworden und von so harter Natur, dass

er nicht bei ihrem Anblick alles Blut in seinen Adern wallen fühlte. Und in einem Briefe an Tizian selbst vom Jahre 1538 sagt er, durch die Vollendung seiner Kunst näherten sich seine Bildnisse so sehr der Wirklichkeit, dass wenn sie nur Atem hätten, die Natur überflüssig erscheinen könnte.

Der Maler bedarf aber noch eines anderen Dinges, das nicht minder von nöten ist als alle übrigen, das ist, dass seine Malereien die Stimmungen und Leidenschaften des Gemüts bewegen, so dass die Beschauer fröhlich werden und sich betrüben, je nach der Beschaffenheit des Gegenstandes, ebenso wie es die guten Dichter und Redner vermögen. Ohne diese Eigenschaft bleiben seine Bilder kalt, seine Gestalten leblos und bewegungslos. Die Figuren eines Bildes müssen den Geist des Beschauers anregen, die einen zur Wehmut, die anderen zur Freude, diese zum Mitleid, jene zum Zorn, je nach der Eigentümlichkeit des dargestellten Gegenstandes. Sonst wähne der Maler ja nicht überhaupt etwas geschaffen zu haben. Denn Anregung bleibt der eigentliche Zweck seiner Kunst; was übrigens auch bezüglich der Dichter, der Geschichtsschreiber und Redner gilt, da das Geschriebene und Gesprochene des Geistes und der Lebendigkeit entbehrt, sobald ihm diese Kraft abgeht. Anregen kann aber der Maler nicht, wenn er nicht vor der Erfindung seiner Figuren selbst jene Leidenschaften und Affekte im eigenen Gemüte empfunden hat, die er in anderen erwecken will. Dante charakterisiert vortrefflich die anregende Kraft des Malers in folgenden Versen:

Morti li morti, e i vivi parean vivi
No vide me' di me chi vide il vero,

d. h. die Wirkung der Malerei ist ganz dieselbe als wenn man die Wirklichkeit sieht. So erwecken die Bilder der Heiligen in wohlthuender Weise die Frömmigkeit, während die der berühmten Männer den Beschauer zu gleich tugendhaften und ausgezeichneten Handlungen begeistern.

Im ganzen Dolce steht also kein Wort, das dem Illusionsprinzip widerspräche, im Gegenteil jede einzelne Forderung, die er an die Malerei stellt, ist nur im Zusammenhang mit ihm verständlich. Alle Mittel, die dem Maler zur Verfügung stehen, Erfindung, Charakteristik, Komposition, Zeichnung, Kolorit und Gesichtsausdruck treten in den Dienst der Illusion.

Dieses Prinzip beherrscht nun auch die deutsche Kunstlehre jener Zeit. Von Dürer berichtet Melanchthon, dass er sich, je

älter und reifer er geworden sei, um so mehr der Natur genähert habe. Früher, so habe er ihm einmal selbst gesagt, sei er über die Mannigfaltigkeit und Buntheit seiner Bilder erfreut gewesen, also gerade das, was Michelangelo in den Gesprächen mit Hollanda an den niederländischen Bildern tadelt und was man etwa als äusserlichen dekorativen Farbenreiz bezeichnen könnte. In seinem Alter aber habe er angefangen, die Natur unmittelbar anzuschauen, ihre echte Erscheinung so genau, wie es ihm nur möglich sei, nachzuahmen. Die Erfahrung lehre ihn aber, wie schwer es sei, nicht von der Natur abzuweichen.

Dürer ist nicht nur als Praktiker, sondern auch als Theoretiker ein Realist vom reinsten Wasser. Natürlich spielt auch bei ihm „das Schöne" eine gewisse Rolle, und er scheint sogar in seiner Jugend, als er unter dem Einfluss des Jacopo de' Barbari stand, geglaubt zu haben, dass die Schönheit der menschlichen Gestalt sich in bestimmte Zahlen, Proportionsschemen u. s. w. fassen lasse. Ich habe aber kürzlich an der Hand seiner Proportionslehre nachgewiesen, dass er, je mehr er die Mannigfaltigkeit der Natur aus eigenem Studium kennen lernte, um so mehr zu der Einsicht kam, dass das unmöglich sei, dass man eben nichts anderes thun könne, als die Natur möglichst genau nachzuahmen. Dabei legte er ebenso wie Lionardo da Vinci auf die charakteristische Darstellung den grössten Wert. Der Maler hat durchaus nicht nur Schönes, sondern auch Hässliches darzustellen, je nach der Aufgabe, die ihm gestellt ist. Die Hauptforderung ist dabei die, dass er die gewählten Formen charakteristisch und die einzelnen Glieder eines Körpers zu einander und zum Ganzen passend darstelle. Denn der in der Natur vorhandenen Formen sind unzählig viele. Mit wahrer Wonne schildert Dürer die verschiedenen Varianten der Gestalt und des Gesichts und begleitet diese Angaben mit den bekannten Karikaturzeichnungen, den „verruckten Gesichtern", die so sehr an die Karikaturköpfe Lionardos erinnern.

Da aber die Natur ihre Formen so variiert, muss auch die Malerei sie variieren. Natürlich nur so weit, dass die Figuren menschlich bleiben, nicht tierisch oder phantastisch werden. „Und dass die Art durch den ganzen Leib gleichförmig wär, auch in allen Bilden, es sei in härter (knochiger) oder linder (weicher) Art, fleischechtig oder mager. Nit dass ein Teil feist, der ander dürr sei, als ob du machtest feiste Bein und mager Arm und widersinns (umgekehrt), oder vorn feist, hinten mager und wiederum. Auf

dass sich all Ding vergleichlich reimen (charakteristisch zusammen passen) und nit fälschlich versammelt werden. Dann vergleichliche Ding acht man hübsch. Deshalb soll auch in einem jedlichen Bild in all seinen Teiln der Glieder ein gleichmässig Alter angezeigt werden. Und nit dass das Haupt von eim Jungen, die Brust von eim Alten und Händ und Füss von eim mittelmässigen Alten abgemacht werde. Und dass das Bild nit vorn jung, hinten alt und auch dem widersinns gemacht wirdet. Denn so es der Natur entgegen ist, so ist es bös. Doch hüt sich ein Jedlicher, dass er nichts Unmüglichs mach, das die Natur nit leiden künn. Es wär dann Sach, dass Einer Traumwerk wollt machen. In solchem mag Einer allerlei Creatur untereinander mischen."

Deshalb fällt es auch Dürer gar nicht ein, einen bestimmten „Kanon" der menschlichen Gestalt als den schönsten hinzustellen, eine ideale Schönheit, eine Normalproportion zu konstruieren. Sondern er giebt, wie ich ebenfalls nachgewiesen habe, eine Menge verschiedener Typen, zwischen denen er dem Maler die Wahl lässt. Jeder dieser Typen ist in bestimmtem Sinne charakteristisch, d. h. er findet sich bei Menschen eines bestimmten Charakters. Dürer kleidet das nach der Auffassung der Zeit in die Form, dass jede Körpergattung einer Komplexion oder einer bestimmten Mischung aus verschiedenen Temperamenten entspreche. „Aus solchem folgt, dass sich ein gewaltiger Künstner auf ein Art allein nit geben soll, sunder dass er in vielerlei Weg und zu allerlei Art geübt und darin verständig sei. Daraus kummt dann, dass er machen würdet welcherlei Geschlecht der Bild, die man von ihm begehrt. Und alsdann aus den obgemeldten Meinungen (d. h. nach den oben angegebenen Proportionen) mag einer zornig, gütig und allerlei Gestalt wissen zu machen, und ein jedliche Gestalt kann für sich selbs gut gemacht werden. Also ist durch die Mass von aussen allerlei Geschlecht der Menschen anzuzeigen, welche feurig, lüftig, wässrig oder irdischer Natur sind." Die Proportionen haben also für ihn nur Wert insofern sie ein Mittel sind, die Figuren ihrer Bedeutung entsprechend zu charakterisieren. Sie treten nicht in den Dienst des Schönen, sondern des Charakteristischen.

Da es mit dem absolut Schönen nach seinem eigenen Geständnis nichts ist, muss Dürer den Reiz der Kunst natürlich in etwas anderem erblicken. Und dies andere ist, abgesehen von der lebendigen Charakteristik, die möglichst genaue Darstellung der Natur. „Aber das Leben in der Natur gibt zu erkennen die Wahrheit

dieser Ding. Darum sich sie fleissig an, richt dich darnach und geh nit von der Natur in deim Gutgedunken, dass du wöllest meinen, das Besser von dir selbs zu finden. Dann du wirdest verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reissen, der hat sie. Überkommst du sie (d. h. lernst du sie), so wirdet sie dir viel Fehls nehmen in deinem Werk . . . Aber je genäuer dein Werk dem Leben gemäss ist in seiner Gestalt, je besser dein Werk erscheint. Und dies ist wahr. Darum nimm dir nimmermehr für, dass du etwas besser mügest oder wellest machen, dann es Gott seiner erschaffnen Natur zu würken Kraft gegeben hat. Dann dein Vermügen ist kraftlas gegen Gottes Geschöff (Schaffen)." „Je genäuer ein menschlich Bild dem lebendigen natürlichen Wesen nachgemacht würd, je besser dein Werk erscheint zu einem solchen Gebrauch, darzu du sein notdurftig bist, auserwählt." Das heisst also, man soll ein für den betreffenden Fall charakteristisches Modell auswählen und dieses möglichst genau nachahmen. „Je genäuer man einer hübschen Gestalt aus dem Leben und Natur mit Abmachen nachkummt, je besser und künstlicher dasselb Werk würd. So einer genau dem Leben mit Abmachen nachkummt, dass es ihm gleich sech und der Natur ähnlich würdet, und sunderlich wenn das abgemacht würdet hübsch ist, so wirdet es kunstlich gehalten und als es wert ist wol gelobt."

Natürlich ist diese Auffassung auch in ihrer Art einseitig, da ja der Maler sehr oft in die Lage kommen kann, ohne Modell zu zeichnen, oder gar ganz frei zu erfinden, was übrigens Dürer sehr wohl gewusst hat. Aber der richtige Kern seiner Lehre ist eben die Forderung des natürlichen Eindrucks. Diesen Eindruck glaubte die deutsche Malerei in Dürers Zeit nicht anders als durch eine genaue Nachahmung der Einzelheiten erreichen zu können. Wir wissen jetzt längst, dass dies falsch war, dass übertriebene Genauigkeit die Wirkung eines Bildes geradezu verderben kann. Die Entwickelung des malerischen Stils hat uns gezeigt, dass es ganz bestimmte Mittel der Vereinfachung und Veränderung des Vorbilds giebt, durch die der Eindruck der Natur auf der Fläche viel besser erzeugt wird, als durch genaues Nachpinseln aller Details. Deshalb dürfen wir die Angaben Dürers, die sich auf dieses beziehen, nicht als normativ nehmen. Normativ dagegen ist das, was er damit erreichen will, was ihm als Ideal vorschwebt, nämlich die Illusion der Natur.

Im übrigen ist Dürer für die Ästhetik weniger ausgiebig als die Italiener. Wäre freilich sein ursprünglich geplantes Werk über die Malerei, die „Speis der Malerknaben", fertig geworden, so würden wir wohl auch bei ihm eine Reihe illusionistischer Bemerkungen finden, ähnlich denen Leonardos, mit denen seine Aussprüche eine so nahe Verwandtschaft zeigen, dass man bei ihm eine gewisse Kenntnis leonardoscher Theorien voraussetzen muss. So sind wir in dieser Beziehung auf eine nebensächliche Bemerkung angewiesen, die er bei Gelegenheit einiger Angaben über die Farben macht. „Item so du erhabn willt malen, so es das Gesicht betriegen soll, musst du der Farben gar wohl bericht sein." Also auch für ihn hat das Kolorit nur den Zweck, das Relief heraus zu bringen, „das Gesicht zu betrügen". Malerei erklärt er ganz nüchtern als das, „dass Einer von allen sichtigen Dingen eins, welches er will, wiss auf ein eben Ding zu machen, sie seien wie sie wöllen". Also: Vortäuschung der plastischen Wirklichkeit auf der Fläche, einerlei, was man dabei darstellt.

Natürlich betont auch Dürer wie alle älteren Künstler den praktischen Zweck, die Tendenz der Kunst sehr stark.

„Zum ersten, es ist ein nutze Kunst, wann sie ist gottlich und wurd gebraucht zu heiliger Vermahnung.

Zum andern sie ist nütz, viel Ubels wird dordurch vermieden, so man in Künsten umgeht, die sunst geschehen, so man feiert (d. h. man kommt, wenn man die Kunst betreibt, nicht auf schlechte Gedanken).

Zum dritten ist sie nütz, wann Niemand glaubt, dann so man mit umgeht, dass in ihr selbs so freudenreich ist; grosse Freud hat sie.

Zum vierten ist sie nütz, man erlangt grosser und ewiger Gedächtnuss dorvon, so mans ordentlich braucht.

Zum fünften ist sie nütz, wann Gott wird dordurch geehrt, wo man sieht, dass Gott einer Kreatur solich Vernunft verleicht, der soliche Kunst in ihm hat. Und alle Weis' werden dir hold um dein Kunst.

Die sechst Nutzbarkeit, ob du arm wärst, so magst du durch solch Kunst zu grossem Gut und Hab kummen."

Schliesst man hier alle, wie wir sagen würden, banausischen Gesichtspunkte aus, so bleibt (an dritter Stelle) der Lustwert der Kunst, den Dürer offenbar mit Bewusstsein von ihren übrigen Zwecken trennt. Sie hat für sich selbst, unabhängig von allem

andern, einen Lustwert, der gar nicht hoch genug angeschlagen werden kann. Daneben tritt natürlich der ethische Zweck sehr stark hervor. Die Kunst, insoweit sie religiöse Kunst ist, fördert die religiösen Gefühle. Ausserdem ist sie Porträtmalerei, und hat als solche einen ethischen Wert. „Auch behält das Gemäl die Gestalt der Menschen nach ihrem Sterben." Alles das widerspricht der Illusion natürlich nicht, sondern setzt sie geradezu voraus. Denn nur eine Kunst, die Illusion erzeugt, kann alle diese Gefühle erregen.

Wie die Zeitgenossen Dürers seine Kunst auffassten, wissen wir z. B. von Erasmus, der die Wirkung der Holzschnitte und Kupferstiche des Meisters in folgenden Worten schildert: „Ich meine, wenn Apelles heute lebte, so würde er als ehrlicher Mann Dürern die Palme reichen. Jener bediente sich doch der Farben, wenn auch weniger. Aber Dürer, was drückt er nicht alles einfarbig, d. h. in schwarzen Linien aus? Schatten und Licht, Glanz, Hervortreten und Zurückweichen. Ja, er weiss sogar das gar nicht Darstellbare, wie Feuer, Strahlen, Gewitter, Blitz, Wetterleuchten und Nebel auf die Fläche zu zaubern. Alle Leidenschaften, die ganze aus dem Körper hervorleuchtende Seele des Menschen, ja fast die Sprache selbst, alles stellt er mit jenen schwarzen Linien so glücklich dem Auge dar, dass das Bild nur Schaden leiden würde, wenn man es mit Farben überginge. Ist es nicht bewunderungswürdiger, ohne den buhlerischen Reiz der Farben das zu leisten, was Apelles mit ihrer Hilfe geleistet hat?"

Es wäre leicht, aus anderen Schriftstellern der deutschen Renaissance dieselbe Auffassung nachzuweisen. So sagt z. B. Rivius in seiner Ausgabe des Vitruv (1548): „Dass aber die recht Kunst des Malens ein eigentliche Abmachung oder Contrafactur sei deren Dingen, so vorhanden seind, bezeichnet das Werk selber. Dann je näher der Maler der natürlichen Gestalt nachkummt, je künstlicher das Gemäl erscheinet."

ACHTES KAPITEL

DIE ILLUSION ALS BEWUSSTE SELBSTTÄUSCHUNG

Um nicht zu weitläufig zu werden, habe ich den historischen Beweis auf die griechische, italienische und deutsche Kunst beschränkt. Auch die niederländische und spanische hätte ich herbeiziehen können. Aber für diese versteht sich ja der illusionistische Charakter von selbst. Wer dafür noch weitere Beweise braucht als die Kunst eines Rembrandt, Rubens und Velazquez, der schlage Karel van Mander, Hoogstraten, Houbraken und die in Justis Velazquez behandelten spanischen Kunstschriftsteller auf. Er wird dort ganz ähnliche Aussprüche finden.

Bei der Aufzählung der Zeugnisse habe ich auch Wiederholungen nicht gescheut, weil es mir darauf ankam zu zeigen, dass es sich hier nicht um ein paar zufällig zusammengeraffte Bemerkungen handelt, sondern um eine durchgehende Kunstanschauung, die gerade für die Meister der klassischen Kunstperioden charakteristisch ist. Auf den letzteren Punkt lege ich ganz besonderen Wert. Einem beliebigen Nichtskönner oder modernen Ästhetiker gegenüber könnte ein Gegner der Illusionstheorie billig entgegenhalten, er verstehe eben nichts von Kunst oder sein Verständnis sei ein ganz oberflächliches und banausisches. Männern wie Leonardo da Vinci und Dürer gegenüber kann man das wohl nicht behaupten. Sie waren doch keine Cretins, die das Gegenteil von dem sagten, was sie meinten, sondern Leute, die ganz genau wussten, was sie wollten.

Übrigens ist die Bedeutung der Illusion auch von früheren Ästhetikern nicht verkannt worden. Ich könnte Zeugnisse von Lessing, Moses Mendelssohn, Goethe, Kant, Schiller, Hegel, Vischer, Fechner, Hartmann, Alt, Groos u. s. w. anführen, die sich in ganz überraschender Weise mit den hier vorgetragenen Theorien berühren. Ich verzichte darauf absichtlich, weil es mir nicht darauf ankommt, eine Lehre, die sich logisch und psychologisch so gut begründen lässt, durch Autoritäten zu stützen. Es wäre aber

interessant, in einer Geschichte der Ästhetik vom illusionistischen Standpunkt nachzuweisen, durch welche Verhältnisse alle diese Schriftsteller verhindert worden sind, den Keim einer richtigen Erkenntnis, den ihre Ästhetik barg, zur Entwickelung zu bringen. Einmal war es die Gebundenheit durch irgend eine traditionelle Kunstanschauung, dann wieder der Einfluss eines metaphysischen Postulats oder eine ethische Voreingenommenheit, endlich wohl auch Unkenntnis der zitierten Zeugnisse, was sie verhinderte, den Gedanken der Illusion konsequent weiter zu denken und zur Grundlage ihres Systems zu machen.

Dass ich selbst in dieser Beziehung konsequenter oder, wie meine Gegner wahrscheinlich sagen werden, einseitiger bin, erklärt sich wohl in erster Linie daraus, dass ich diese Zeugnisse seit meiner Studienzeit kenne, dass ich mit Vasari und Leonardo und Dürer, ganz abgesehen von Brunns Künstlergeschichte, aufgewachsen bin. Die Systeme der philosophischen Ästhetiker habe ich erst später kennen gelernt. Jetzt wird es mir natürlich leicht, meine Theorie, die sich empirisch aus den Zeugnissen der klassischen Meister entwickelt hat, mit eben diesen Zeugnissen zu stützen. Die abweisende Haltung der herrschenden Ästhetik meiner Theorie gegenüber kann ich mir nur aus der Nichtkenntnis dieser Zeugnisse erklären.

Vielleicht hat man sie auch gekannt und sich nur gesagt, dass mit ihnen wenig bewiesen sei, da ja gerade die Künstler der beiden Nationalitäten, denen die meisten der erwähnten Schriftsteller angehören, nämlich der Griechen und Italiener, die Natur gar nicht genau nachgeahmt, sondern „idealisiert" haben. Aber um eine „genaue" Nachahmung der Natur handelt es sich, wie schon oben (S. 201) erwähnt, gar nicht, und was es mit dieser „Idealisierung" auf sich hat, werden wir im 21.—23. Kapitel sehen. Es wird sich dabei zeigen, dass sie gar keine Verschönerung der Natur und gar keine Umwandlung im Sinne der Idee oder des Typus, sondern einfach eine Auswahl und Accentuierung des individuellen Lebens im Interesse der künstlerischen Wirkung ist. Die Absicht aller dieser Künstler ging, wie man aus ihren Worten bestimmt erschliessen kann, auf möglichst lebendige Darstellung der Natur. Dass sie oft auch vom „Schönen", von einer „Auswahl des Schönen aus der Natur" reden, beweist durchaus nichts dagegen, denn ich habe ja bei der Besprechung Vasaris nachgewiesen, dass sie mit diesem Schönen in sehr vielen Fällen nichts anderes meinten als

das was Illusion erregt. Und wo sie wirklich etwas anderes damit meinten, da war es entweder das konventionell Schöne ihrer Zeit oder ihr individueller persönlicher Geschmack, also zwei Dinge, die schon deshalb nicht normativ sein können, weil sie keine allgemeingültige Bedeutung haben. Wenn diese Künstler vielmehr immer und immer wieder die Naturwahrheit als das Hauptziel der Kunst bezeichnen, mit welchem Recht will man dann behaupten, dass sie diese Naturwahrheit gar nicht gemeint haben? Was hätte sie wohl veranlassen sollen, das Gegenteil von dem zu sagen, was sie meinten?

Ein weiterer Grund, warum man gerade in den Kreisen der philosophischen Ästhetiker die Bedeutung der Illusion bisher unterschätzt hat, ist wie ich glaube der, dass vielen Gelehrten die Fähigkeit, sich bei der Wahrnehmung eines Kunstwerks in Illusion zu versetzen, überhaupt abhanden gekommen ist. Wer aber einem Gemälde, einem Gedicht, einem Tonstück gegenüber völlig kalt bleibt, höchstens einen inhaltlichen oder sinnlichen Genuss hat, von dem begreift man wohl, dass er die Illusion als ästhetisches Prinzip nicht anerkennen kann. Denn das, was er beim Anblick des Kunstwerkes fühlt, ist ja gar nichts Ästhetisches, sondern etwas Religiöses, Ethisches, Patriotisches, oder aber Sinnliches. Und da auch dieses unter Umständen Lust erregen kann, so ist es nur zu begreiflich, dass man diese ethische oder sinnliche Lust vielfach für ästhetische genommen hat.

Gerade gegen diesen unkünstlerischen Standpunkt ist „das Wesen der Kunst“ gerichtet. Der Verfasser erkennt in dieser Illusionsunfähigkeit nicht nur vieler unserer Künstler, sondern vor allem unserer wissenschaftlich Gebildeten ein Symptom des künstlerischen Verfalls. Es ist dies derselbe Verfall, dem wir einerseits die krasse Tendenzkunst des Naturalismus, andrerseits die blutlose Kunst der philosophischen Spekulation, der symbolistischen Spitzfindigkeiten, der primitiv archaistischen Bestrebungen verdanken. Es ist nur zu natürlich, dass man das, was man selbst — produktiv wie rezeptiv — nicht kann, auch für unwichtig hält, dafür aber das in den Vordergrund schiebt, was eigentlich gar nicht Kunst, sondern individuelle Begleiterscheinung der Kunst ist.

Endlich aber, und das ist das Wichtigste, hat man die Illusion bisher wie ich glaube deshalb immer unterschätzt, weil man sie für eine wirkliche Täuschung hielt. Da sagte man sich denn natür-

lich, ein so niedriges Motiv wie die Absicht andere Menschen zu täuschen könne das Wesen der Kunst unmöglich ausmachen. Zu dieser Auffassung hatte man aber besonders deshalb ein gewisses Recht, weil die Griechen und Italiener, wie die angeführten Zeugnisse beweisen, thatsächlich der Meinung waren, die Täuschung, die die Kunst, insbesondere die Plastik und Malerei, erzeuge, sei eine wirkliche Täuschung. Auch daraus schöpfte man dann einen Vorwand, diese Zeugnisse über Bord zu werfen.

Dieser Einwand ist nun freilich durch meine „bewusste Selbsttäuschung“ widerlegt worden. Aber man hat meine Argumentation wie es scheint nicht verstanden, sonst würde man nicht immer wieder auf die Behauptung zurückkommen, ich sähe das Wesen der Kunst in einer Täuschung, verträte also einen niedrigen banausischen Standpunkt, von dem aus man nicht zur ästhetischen Erkenntnis kommen könne. Nun, ich denke, die Erörterungen des vierten bis sechsten Kapitels werden keinen Zweifel darüber gelassen haben, dass mir nichts ferner liegt als diese Verwechslung von Ernst und Schein, und dass die zitierten Zeugnisse in meinen Augen überhaupt erst unter der stillschweigenden Voraussetzung Gültigkeit beanspruchen können, dass es sich dabei nur um eine spielende Täuschung handelt.

Wesentlich mitgewirkt zu diesem Irrtum hat auch wohl das Wort Illusion, da man darunter ja im ausserästhetischen Gebiet sehr häufig eine wirkliche Täuschung versteht. Illusion in dem gewöhnlichen unkünstlerischen Sinne ist ein seelischer Zustand, in dem man etwas glaubt, was nicht Wirklichkeit ist. Dieser Zustand setzt entweder einen subjektiven Irrtum, an dem nur das Individuum selber schuld ist, oder einen Betrug von anderer Seite voraus. Im ersteren Falle reden wir von einer Selbsttäuschung, im zweiten von einem durch Täuschung erzeugten Irrtum. Bei der künstlerischen Illusion handelt es sich weder um das eine noch um das andere. Die Erzeugung der künstlerischen Illusion ist durchaus nicht die Folge einer wirklichen, sondern vielmehr einer spielenden Täuschung. Und die Selbsttäuschung, der sich der künstlerisch Geniessende hingiebt, ist keineswegs ein wirklicher Irrtum, denn er weiss ja dabei ganz genau, dass er sich täuscht. Psychologisch will das bedeuten: Er hat während der ästhetischen Anschauung nicht nur das Vorgetäuschte im Bewusstsein, sondern auch die Täuschung als solche, d. h. die Mittel, mit denen sie hervorgebracht wird.

Beim wirklichen Betruge oder Irrtum liegt die Sache so: Wer sich der Illusion hingiebt, einen guten Kauf gemacht zu haben, während er thatsächlich übers Ohr gehauen worden ist, hat nun die falsche Vorstellung im Bewusstsein, dass er einen guten Kauf gemacht habe. Er glaubt thatsächlich etwas, was nicht wahr ist. Und der, der ihn zu diesem Glauben gebracht hat, hat ihn betrogen. Bei der künstlerischen Täuschung dagegen fällt es dem Täuschenden gar nicht ein, irgend jemand betrügen zu wollen, und auch der Getäuschte hat nicht nur die Vorstellung und das Gefühl im Bewusstsein, wozu ihn der Täuschende anregen will, sondern auch den Täuscher als täuschende Persönlichkeit, die Mittel, mit denen er seine spielende Täuschung ausführt.

Das haben schon die Alten hie und da empfunden. Man erinnere sich z. B., wie der Rhetor Kallikrates bei seiner Schilderung plastischer Werke der scheinbaren Weichheit und Beweglichkeit der menschlichen Formen die Härte und Bewegungslosigkeit des Marmors und der Bronze entgegenstellt, oder wie Aretino bei Dolce ausführt, dass das Leben und die Bewegung, die man beim Anblick eines Gemäldes zu sehen glaube, gar nicht der Wirklichkeit entspreche, sondern nur auf Grund eines toten Gegenstandes vorgestellt werde. Darin spricht sich doch das deutliche Gefühl aus, dass der Beschauer des Kunstwerks sich zwar täuscht, sich aber doch wieder nicht täuscht, dass er sich zwar einerseits das Dargestellte als Wirklichkeit vorstellt, andererseits aber doch wieder das Kunstwerk als Kunstwerk nimmt.

Bei der ästhetischen Anschauung sind also eigentlich zwei Vorstellungen gleichzeitig im Bewusstsein vorhanden, erstens die, dass der ästhetische Schein Wirklichkeit sei, zweitens die, dass er Schein, d. h. eine Schöpfung des Menschen sei. Mit anderen Worten der ästhetisch Geniessende muss einerseits das Kunstwerk als Kunstwerk, d. h. als Werk von Menschenhand, als etwas von Menschen zum Zweck einer spielenden Täuschung Geschaffenes, andererseits doch als Natur, Gefühl, Bewegung u. s. w. auffassen. Er muss aus dem sinnlich Wahrgenommenen, aus den Formen, Farben, Tönen, Worten, Bewegungen, die das Kunstwerk ihm bietet, alles das mit der Phantasie entwickeln, was damit gemeint ist — ohne aber zu vergessen, dass er es nur mit Schein, mit einem Surrogat der Wirklichkeit zu thun hat.

Ich habe diese Zweiheit der Bewusstseinsvorgänge, dieses gleichzeitige Vorhandensein zweier verschiedener Bewusstseinsinhalte als

„bewusste Selbsttäuschung“ bezeichnet und glaube damit das, worum es sich handelt, mit ziemlicher Deutlichkeit ausgedrückt zu haben. Mit dem Worte „Selbsttäuschung“ wollte ich die möglichst lebendige Erzeugung einer Vorstellung, der keine Wirklichkeit zu Grunde liegt, mit dem Worte „bewusst“ das Bewusstsein von der Täuschung als solcher ausdrücken. Das Wort „Selbsttäuschung“ sollte sagen, dass es sich dabei um die Entstehung einer Vorstellung handle, die an wirkliche Täuschung grenze, das Wort „bewusst“, dass diese Täuschung niemals perfekt werde. Ich kann auch jetzt, so sehr ich mir Mühe gebe, keinen passenderen Terminus finden.

Zu meiner grossen Überraschung haben die meisten Kritiker meiner Abhandlung diesen Kunstausdruck abgelehnt. Und zwar aus dem sinnigen Grunde, dass eine Täuschung eine Täuschung, also dem Getäuschten als solche nicht bewusst sei. Man sah in der „bewussten Selbsttäuschung“ bestenfalls ein geistreiches Paradoxon, um das man sich nicht weiter zu kümmern brauche. Den Ruhm geistreiche Paradoxa aufzustellen muss ich ablehnen. Es handelt sich hier um eine ganz klare psychologische Bezeichnung eines ganz klaren psychischen Vorgangs. Dass wenigstens bei den nachahmenden Künsten eine gewisse Täuschung im Spiele ist, hat wohl noch nie jemand bestritten. Vischer formuliert das einmal drastisch, indem er sagt, die Dichter und Maler lögen uns an, dass wir blau werden könnten. Es kann also nur die Frage sein, ob man zugiebt, dass eine Täuschung auch bei den nicht nachahmenden Künsten vorhanden sei. Andererseits ist doch wohl aus dem Vorhergehenden zur Genüge klar geworden, dass die meisten Menschen, wenigstens die Gebildeten, sich durch ein Kunstwerk nicht wirklich täuschen lassen. Wie soll man diesen Widerspruch anders als durch ein Paradoxon formulieren?

Wie kommt es nun, so fragen wir, dass uns ein Kunstwerk unter normalen Verhältnissen niemals in eine wirkliche Täuschung versetzt? Die Antwort lautet: Weil jedes Kunstwerk neben seinen illusionserregenden Momenten auch illusionsstörende hat, und diese sich dem Bewusstsein ebenso aufdrängen wie jene. Die ersteren sind den meisten Menschen bekannt. Sie beruhen entweder auf einer Übereinstimmung oder einer Analogie mit der Natur.

Dies ist am deutlichsten bei den bildenden Künsten. Obwohl hier die Nachahmung der Natur, wie schon erwähnt, keineswegs eine sklavische ist, laufen doch die Mittel, mit denen die Illusion erzeugt wird, durchweg auf eine Analogie mit den Naturformen

hinaus. Die Malerei verfolgt das Ziel, den optischen Eindruck der Natur auf der Fläche zu erzeugen. Dazu gehört: Erstens eine gute Zeichnung, d. h. eine solche, die schon durch die Umrisse den Eindruck dessen, was sie darstellen will, bis zu einem gewissen Grade hervorruft. Zweitens eine gute Modellierung, d. h. eine solche, die durch den Unterschied von Licht und Schatten den Eindruck der plastischen Rundung, trotz der Flächenhaftigkeit des Bildes erzeugt. Drittens eine gute Perspektive, d. h. eine solche, die durch entsprechende Verkürzung und Verschiebung der dargestellten Gegenstände den Eindruck der Raumvertiefung zu erreichen weiss. Viertens ein gutes Kolorit, d. h. ein solches, das dazu dient, die dargestellten Gegenstände wirksam gegeneinander abzusetzen und die Stoffe ihrer Natur nach zu charakterisieren. Fünftens ein Ausdruck der Bewegungen und der Gesichter, der deutlich das Gefühl veranschaulicht, das damit ausgedrückt werden soll, u. s. w.

Diesen illusionserregenden Momenten stehen nun die illusionsstörenden gegenüber. Das erste von ihnen ist der Rahmen des Bildes. Indem der Maler sein Bild in einen Rahmen einschliesst, sondert er es von seiner Umgebung ab, charakterisiert er es als etwas von der Natur, von der gemeinen Wirklichkeit Verschiedenes. Er sagt damit gewissermassen zu dem Beschauer: Das, was du da siehst, ist nicht ein Werk der Natur oder eines der Dinge, die du sonst in deiner Umgebung sehen kannst, sondern das Werk eines Künstlers, das nur angeschaut und genossen sein will. Bewundere den Meister, der es verstanden hat, dir durch eine bestimmte Zeichnung, Modellierung, Perspektive und Farbenzusammenstellung die Vorstellung der Natur zu oktroyieren, aber lass dich dadurch nicht wirklich täuschen. Die Täuschung, in die er dich versetzen wollte, sollte nur bis zu einem gewissen Grade gehen. Du solltest dir trotz aller Illusion immer bewusst bleiben, dass es sich nur um ein Scheinbild handle, d. h. du solltest dich einer bewussten Selbsttäuschung hingeben.

Das zweite illusionsstörende Moment ist die Flächenhaftigkeit. Jedes Bild ist rein materiell betrachtet eine mit Farben bemalte meist ebene Fläche. Bei seiner Betrachtung sucht man sich zwar in die Vorstellung des nach hinten vertieften Raumes, der plastischen Rundung, des Vor- und Zurücktretens zu versetzen, aber ohne dabei das Gefühl für die Flächenhaftigkeit des Bildes zu verlieren. Man bemerkt die Pinselstriche, mit denen es gemalt ist, man erkennt, wenigstens bei dünner Malerei, das Korn

der Leinwand, die Maserung des Holzes, man nimmt, wenigstens bei der Ölmalerei, die Spiegelung des darauf befindlichen Firnisses wahr. Vor allen Dingen erkennt man infolge der Zweiäugigkeit des Sehens, dass die Gegenstände und Personen, die auf dem Bilde dargestellt sind, sich nicht wirklich im Raume befinden, sondern alle in einer Fläche liegen. Das geht folgendermassen zu.

Unser Raumgefühl der Natur gegenüber entsteht erstens durch die Zweiäugigkeit unseres Sehens, zweitens durch die Bewegung unserer Augen, drittens auf Grund der in uns aufgespeicherten räumlichen Erinnerungsvorstellungen, die sich durch die fortwährende Verbindung unserer sinnlichen Wahrnehmungen mit unserer Eigenbewegung im Raum gebildet haben. Von diesen drei psychischen Elementen treten nun aber die beiden ersten während der Anschauung eines Gemäldes nicht in Wirksamkeit.

In der Natur, wo man es mit plastischen Dingen zu thun hat, sieht man mit seinen beiden Augen gewissermassen um die Gegenstände herum, indem man von jedem derselben zwei Bilder, eins auf jeder Netzhaut erhält. Diese Bilder sind allerdings nicht sehr voneinander verschieden, da die Entfernung der Augen voneinander nicht gross ist, sie werden deshalb beim genauen Fixieren des betreffenden Gegenstandes in ihrer Verschiedenheit kaum wahrgenommen, vielmehr unwillkürlich zu einem zusammengeschmolzen. Immerhin erzeugt diese Zusammenschmelzung ein bestimmtes Gefühl, das sich als Raumgefühl qualifiziert. Wichtiger ist es, dass wir von den Gegenständen, die wir nicht genau fixieren, immer zwei Bilder erhalten, die sich an verschiedenen Stellen des Raumes befinden. Und zwar lokalisieren wir das Bild, das wir auf der rechten Netzhaut erhalten, links, dasjenige, das wir auf der linken Netzhaut erhalten, rechts. Man kann sich davon sehr leicht überzeugen, wenn man einen Finger in kurzer Entfernung vor das Auge hält und abwechselnd das eine und das andere Auge schliesst, oder auch durch ihn hindurch auf die hinter ihm befindlichen Gegenstände sieht. Man erhält dann zwei etwas voneinander getrennte Bilder des Fingers. Diese beiden Bilder decken den Hintergrund für unsere Wahrnehmung nicht, sondern eines der beiden Augen sieht immer durch sie hindurch. Halten wir den Finger weiter vom Auge ab, so rücken die Bilder, die wir von ihm erhalten, immer näher aneinander, zuletzt so nahe, dass sie beinah ganz zusammenfallen, wobei sie dann den dahinter befindlichen Teil des Raumes ganz decken. In der Natur können wir uns von

allen näher befindlichen Gegenständen jederzeit durch verschiedene Einstellung der Augen zwei solche Bilder verschaffen.

Ausserdem können wir aber auch unseren Körper und mit ihm beide Augen von der Stelle bewegen. Dadurch verschieben sich die Bilder der Dinge, die im Raume stehen, für unsere Wahrnehmung gegeneinander, und zwar je näher sie sich befinden um so mehr, je weiter sie sich befinden um so weniger. Wenn wir auf der Eisenbahn fahren, so weichen die nahe befindlichen Gegenstände, z. B. die Telegraphenstangen, sehr rasch zurück, während die weiter entfernten zwar auch zurückweichen, aber sehr viel langsamer, so dass geradezu der Eindruck einer kontrastierenden Bewegung entsteht. Dies ist mutatis mutandis bei jeder Anschauung einer Landschaft in der Natur der Fall, indem hier die Gegenstände des Vordergrundes sich bei der geringsten Bewegung der Augen gegen die des Mittelgrundes und Hintergrundes verschieben, während die des Hintergrundes nur wenig gegeneinander verrückt werden.

Diese beiden Gruppen von Wahrnehmungen, die einerseits durch das zweiäugige (stereoskopische) Sehen unserer Augen, andererseits durch die Bewegung derselben erzeugt werden, sind bei der Anschauung eines Bildes unmöglich. Zwar sehen wir auch hier die Formen mit beiden Augen an und können uns auch bei ihrer Anschauung bewegen. Aber der Effekt ist nicht derselbe, denn wir sehen weder um die Gegenstände herum, noch sehen wir, wenn wir den Hintergrund fixieren, zwei Bilder der näher befindlichen Gegenstände, noch verschieben sich die Gegenstände bei einer Bewegung unserer Augen gegeneinander. Dieses Wegfallen bestimmter psychischer Erlebnisse, die wir bei der Anschauung der Natur immer haben, empfinden wir bei der Anschauung des Bildes als illusionsstörend. Dadurch, dass auf unsere Wahrnehmung der Formen des Bildes nicht dieselbe Anschauung der räumlichen Beziehung dieser Formen zu einander erfolgt, werden wir enttäuscht, empfinden wir sofort, dass das, was wir sehen, keine Wirklichkeit, sondern nur ein Bild, kein wirklicher Raum, sondern nur eine Fläche ist. Die Möglichkeit, dass wir uns trotzdem bei der Anschauung des Bildes in die Illusion des Raumes versetzen, beruht lediglich auf den vom Künstler angewendeten illusionserregenden Momenten. Indem wir auch im Bilde den Unterschied von Licht und Schatten, d. h. die „Modellierung" sehen, indem wir die Verkürzung der Gegenstände nach dem Hintergrunde zu, d. h. die Linienperspektive, wahrnehmen, indem wir endlich be-

merken, wie die Farben sich entsprechend den Gesetzen der Luftperspektive nach dem Hintergrunde zu verändern, erhalten wir Anschauungselemente, die übereinstimmen mit denjenigen, die wir durch tausendfältige frühere Beobachtung der Natur gewonnen haben. Wir wissen aus früherer Anschauung, dass, wenn die Sonne von links scheint, die Schatten der Gegenstände sich an ihrer rechten Seite befinden und dass bei runden Gegenständen der Übergang vom Licht zum Schatten ein allmählicher ist. Wir wissen aus Erfahrung, dass gleichgrosse Gegenstände verschieden gross erscheinen, je nachdem sie sich näher oder ferner von uns befinden. Es ist uns aus unserer täglichen Anschauung geläufig, dass die Gegenstände in grösserer Entfernung von uns ihre Farbe verändern, dass z. B. ein Baum aus der Nähe grün, aus der Ferne, als Teil eines Waldes, unter Umständen blau erscheint. Diese Erscheinungsthatsachen greift der Künstler aus der Natur heraus und bringt sie in vereinfachter und gesteigerter Weise zur Anschauung. Denn sie sind das Einzige, wodurch er auf der Fläche die Illusion der plastischen Rundung und Raumvertiefung erzeugen kann. Und je mehr ihm in Folge der Flächenhaftigkeit der Darstellung die Benutzung der übrigen psychischen Mittel zu ihrer Erzeugung versagt ist, um so mehr Gewicht muss er auf diese ihm zur Verfügung stehenden Mittel legen.

Zu diesen beiden illusionsstörenden Elementen, Rahmen und Flächenhaftigkeit, kommt noch ein drittes, die Bewegungslosigkeit. Da diese aber bei der Darstellung in Ruhe befindlicher Gegenstände nicht ins Gewicht fällt, ausserdem in der Plastik eine noch grössere Rolle spielt als in der Malerei, will ich hier zunächst davon absehen. Es ist nun psychologisch sehr interessant, dass viele Menschen bei der Betrachtung eines Bildes, um möglichst in die Illusion hineinzukommen, die illusionsstörenden Momente, Rahmen und Flächenhaftigkeit, mit aller Gewalt zu vernichten suchen. Dass die meisten Beschauer von Bildern den Kopf möglichst ruhig halten, ist selbstverständlich. Denn schon die leiseste Bewegung würde sie davon überzeugen, dass sich die Gegenstände, die auf ihnen dargestellt sind, gar nicht hintereinander befinden. Die deutlich hingesetzten Pinselstriche wirken auf einem Bilde als illusionsstörendes Moment. Wer die Augen etwas zukneift, um sie nicht zu sehen, vermehrt dadurch seine Illusion. Etwas weiter geht es schon, wenn man das eine Auge zumacht, damit der Widerspruch zwischen dem zweiäugigen Sehen und der Flächenhaftigkeit

der Darstellung weniger zum Bewusstsein kommt. Ja, manche Beschauer gehen sogar so weit, mit dem einen offenen Auge durch die hohle Hand oder eine kurze Blechröhre zu sehen, was offenbar den Zweck hat, den Rahmen abzublenden und die Aufmerksamkeit ganz auf die Bildfläche zu konzentrieren.

Alle diese Massregeln beweisen zunächst einmal das, dass bei naiven Zuschauern das Bedürfnis nach möglichst starker Illusion besteht, dass diese als Vorbedingung des Genusses empfunden wird. Dabei ist es aber charakteristisch, dass die weitergehenden Hilfsmittel der Illusionssteigerung in der Regel nur von solchen angewendet werden, die wenig Übung in der Anschauung von Bildern haben, denen wir deshalb ein feineres ästhetisches Urteil absprechen. Künstler und ästhetisch gebildete Menschen halten allerdings auch bei der Betrachtung eines Bildes den Kopf ruhig, kneifen auch wohl, um sich einen Totaleindruck zu verschaffen, die Augen ein wenig zu, aber sie sehen dabei nicht durch die hohle Hand oder eine Röhre.

Wir schliessen daraus, dass die illusionsstörenden Momente keineswegs für die Wirkung überflüssig oder gar störend sind, im Gegenteil, dass die höhere Form des Kunstgenusses geradezu von ihrem Bestehen im Bewusstsein abhängt.

Übrigens können selbst die eben erwähnten Mittel der Illusionssteigerung niemals so weit getrieben werden, dass eine völlige Täuschung entsteht. Schon die Manipulationen, die dazu gehören, setzen, da sie nicht ohne einen Willensimpuls erfolgen können, wenigstens zeitweise eine bewusste Thätigkeit voraus. Wenn ich aber das Bewusstsein habe, das eine Auge zu schliessen, um die Wirkung des Gemäldes nach irgend einer Richtung zu steigern, so geht daraus schon hervor, dass ich gleichzeitig auch das Bewusstsein haben muss, nicht wirklich getäuscht zu werden. Ausserdem drängen sich bei jedem normalen Gemälde die illusionsstörenden Momente so stark auf, dass ein Versuch, sie ganz aus dem Bewusstsein auszuschalten, schon von vornherein nicht auf Erfolg rechnen kann. Es ist wohl denkbar, dass durch Mittel wie die beschriebenen die Illusionsstörung verringert werde, aber völlig beseitigen lässt sie sich nicht. Zum Beispiel der Rahmen. Wenn der Künstler ihn ganz vernichten wollte, so müsste er das Bild durch das Loch eines Guckkastens betrachten lassen und die dargestellten Personen und Gegenstände an den Rändern ausschneiden, so dass sie sich von einem zurücktretenden Hintergrunde abhöben.

Das hat man ja wohl zuweilen gethan, z. B. in der Renaissance. Denn so wird man sich wohl die sogenannten demonstrationes des Brunelleschi und Alberti zu denken haben, mit denen diese Perspektiviker ihre neue Beherrschung des Raumproblems ihren Freunden veranschaulichen wollten. Aber derartige Versuche sind in den guten Zeiten der Kunst immer vereinzelt geblieben. Und daran sieht man, dass die klassischen Meister, obwohl sie theoretisch in dem Irrtum befangen waren, die Malerei gehe auf wirkliche Täuschung aus, doch als Praktiker gesund genug empfanden, um sich auf derartige Spielereien höchstens ausnahmsweise einzulassen. In jenen Guckkästen oder Dioramen waren die Strassen und Plätze von Florenz nicht nur in genauer perspektivischer Konstruktion dargestellt, sondern die an den Umrissen ausgeschnittenen Gebäude setzten sich entweder auf wirklichem oder gespiegeltem Himmel ab. In der wahren Malerei jener Zeit hat man zwar auf die genaue perspektivische Konstruktion immer sehr viel Wert gelegt, aber die Spielerei des Guckkastens und des als Hintergrund benutzten natürlichen Himmels bei Seite gelassen. Man hat also einerseits die Illusion nach Möglichkeit gesteigert, andererseits doch keinen Zweifel darüber gelassen, dass sie nur den Charakter einer **bewussten** Selbsttäuschung haben dürfe.

Ebenso wie die Malerei enthält auch die **Plastik** neben illusionssteigernden illusionsstörende Elemente. Unter ersteren ist das wichtigste wiederum die treue Darstellung der Natur. Treu natürlich nicht im Sinne einer sklavischen Nachahmung, sondern im Sinne des optischen Eindrucks und des „Funktionsausdrucks". Es muss die Illusion des Lebens erzeugt werden, aber mit den Mitteln der Kunst. Dazu gehört, wie wir später (Kapitel 21) sehen werden, die Auswahl des fruchtbarsten Moments, die ausdrucksvolle Führung des äusseren und inneren Umrisses, die völlige Beherrschung der Anatomie, besonders der Muskeln und Gelenke, endlich die weiche, naturwahre Behandlung der Oberfläche.

Unter den illusionsstörenden Momenten der Plastik ist das erste das **Postament**. Indem der Bildhauer seine Statue auf ein Postament stellt, hebt er sie über die Stufe des Alltäglichen, das Niveau ihrer Umgebung empor und charakterisiert sie durch Trennung von der lebenden Natur als Werk von Menschenhand. Die ästhetische Funktion des Postaments ist also genau dieselbe wie in der Malerei die des Rahmens. Auch das Postament soll dem Beschauer sagen: Das, was du da siehst, ist nicht Natur, son-

dern Kunst. Du darfst dich dadurch wohl in Illusion versetzen, aber nicht wirklich täuschen lassen.

Das zweite illusionsstörende Moment ist die Bewegungslosigkeit. Sie kommt auch in der Malerei in Betracht, wo es sich um bewegte Szenen handelt. In der Plastik aber tritt sie noch stärker ins Bewusstsein, weil diese ihre Formen wenigstens plastisch, im wirklichen Raume darstellt. Man muss sich nur klar machen, was es bedeutet, dass eine Statue, die sich nach Massgabe der dargestellten Handlung eigentlich bewegen sollte, thatsächlich nicht bewegt. Es ist ganz unmöglich, dass der Beschauer diese Bewegungslosigkeit nicht als Widerspruch zu der scheinbaren Bewegung empfände. Und mag der Bildhauer auch noch so sehr den fruchtbarsten Moment gewählt haben, je bewegter die von ihm dargestellte Handlung ist, um so stärker muss diese Störung der Illusion ins Bewusstsein treten. Selbst bei ganz ruhig stehenden Statuen ist sie nicht ganz zu vermeiden. Denn der Mensch steht niemals vollständig ruhig, sein Gesicht zum mindesten zeigt immer etwas Leben.

An dritter Stelle steht die Farblosigkeit, genauer gesagt die von der Natur abweichende Farbe des plastischen Materials. Dabei kann man zunächst von der Polychromie der Marmorplastik ganz absehen. Denn es giebt Materialien, die eine Polychromie im naturalistischen Sinne überhaupt nicht gestatten. Dazu gehört die Bronze und der Granit. Niemals hat eine Bronze- oder Granitstatue eine naturwahre Farbe erhalten. Die Beispiele für Erzeugung eines besonderen Fleischtones in der Bronzeplastik sind ganz vereinzelt, und an den erhaltenen antiken Bronzen sind höchstens die Augen und Lippen sowie die Gewandsäume und kleinen Verzierungen mit Silber oder anderen Materialien eingelegt. Bei Granit, Porphyr und Syenit hat man nie an eine besondere Bemalung über der Politur gedacht. Hier hat man also von jeher die natürliche Farbe des Materials als illusionsstörendes Moment in Kauf genommen.

Bei anderen Materialen weist die Tradition ebenfalls nicht auf regelmässige Bemalung hin. Statuen und Reliefs aus Holz, Thon und Sandstein sind durchaus nicht immer bemalt worden. Wir haben aus dem Altertum und Mittelalter Beispiele sowohl von Bemalung wie von Farblosigkeit. Daraus geht hervor, dass man die Bemalung durchaus nicht als notwendige Bedingung des ästhetischen Genusses empfand. Und daraus kann man wieder schliessen,

dass eine völlige Übereinstimmung eines plastischen Werkes mit der Natur in Bezug auf diese äusseren Dinge durchaus nicht nötig ist, dass der Kunstgenuss sich mit illusionsstörenden Momenten sehr gut verträgt.

Danach wird man auch die vielbesprochene Frage der Polychromie des Marmors zu beurteilen haben. Dass die Alten ihre Marmorstatuen zum Teil bemalt haben, ist ja längst nachgewiesen. Aber eine durchgehende Bemalung ist im Altertum wie es scheint niemals Sitte gewesen. Die Beweise für farbige Bemalung des Nackten sind noch immer ganz vereinzelt, und selbst bei ihnen ist es durchaus zweifelhaft, ob die Wirkung eine der Natur auch nur einigermassen entsprechende war. Wäre aber selbst nachgewiesen, dass man im Altertum, im Mittelalter und in der Frührenaissance alle Marmorplastik in völlig realistischer Weise bemalt hätte, so wäre eine Verwechselung solcher Statuen mit der Natur doch unmöglich gewesen. Denn — ganz abgesehen von den übrigen illusionsstörenden Momenten — kann der Marmor niemals so bemalt werden, dass er völlig wie Fleisch erscheint. Er bietet eben nicht dieselben koloristischen Bedingungen wie die menschliche Haut mit ihren von innen heraus durch die obersten Epidermisschichten hindurchschimmernden Farbenpigmenten, ihren bläulichen Äderchen u. s. w. Wenn man nun bedenkt, dass gerade auf diesen koloristischen Eigentümlichkeiten in erster Linie der Eindruck des warmen pulsierenden Lebens beruht, den die Oberfläche des menschlichen Körpers macht, so begreift man, wie stark die Illusionsstörung sein muss, die in dem Fehlen der Farbe oder ihrer Beschränkung auf gewisse konventionelle Töne liegt.

Gerade aus der Stärke dieses illusionsstörenden Moments erklärt es sich auch, dass neuerdings im Zusammenhang mit den realistischen Tendenzen der modernen Kunst so oft der Versuch gemacht worden ist, zur bunten Bemalung der Marmorplastik zurückzukehren. Man ist dabei sogar soweit gegangen, koloristische Effekte anzustreben, die den Statuen eine verzweifelte Ähnlichkeit mit Wachsfiguren geben. Andere haben dagegen wieder protestiert, jede Bemalung vom Gesichtspunkte der direkten Naturwahrheit aus als eine Roheit bezeichnet. Sie wollen der Farbe in der Plastik nur eine dekorative Bedeutung zusprechen, höchstens eine einheitliche Tönung des Marmors, eine Patinierung der Bronze erlauben.

Die Illusionsästhetik registriert die Thatsache der realistischen Bemalung als einen neuen Beweis für das den Menschen, besonders

den Künstlern innewohnende Streben nach Illusion. Sie lehnt es aber ab, in diesem Streite Partei zu ergreifen. Wenn selbst ein extrem-realistisches Kolorit bei der Natur des Marmors nicht die volle Illusion des Fleisches erzeugen kann, so ist es wirklich prinzipiell ziemlich gleichgültig, wie weit man die Bemalung hinter der Natur zurückbleiben lässt. Selbst die völlige Farblosigkeit ist nicht ausgeschlossen. In dieser Beziehung kann man nur sagen, dass die Plastik seit mehreren hundert Jahren fast völlig farblos gewesen ist oder sich nur mit einer leichten Tönung und wenig farbigen Zuthaten beholfen hat. Man wird nicht behaupten können, dass die Kunst eines Michelangelo, Bernini und Schlüter darunter wesentlich gelitten hätte. Die farblose Plastik hat genau dieselbe Berechtigung wie die farblose Zeichnung, überhaupt die schwarzweisse Griffelkunst. Wer hätte jemals behauptet, dass die Farblosigkeit der Radierung ein Hindernis für ihre ästhetische Wirkung wäre? Im Gegenteil, man hat es immer als ihren besonderen Vorzug angesehen, dass sie trotz der Beschränkung auf den Gegensatz von Schwarz und Weiss doch malerische Wirkungen herausbekommen könne. Und die Geschichte der graphischen Künste lehrt, dass gerade ihre farbigen Gattungen sich weniger realistisch entwickelt haben als ihre farblosen. Man denke an den japanischen Farbenholzschnitt im Gegensatz zur holländischen Radierung. Es hat etwas Barockes, sich eine Rembrandtsche Radierung farbig zu denken, und die Einführung der Farbe in die moderne Radierung kann nicht als glücklich bezeichnet werden. Es scheint, dass gerade das Fehlen der Farbe die graphischen Künste zu der gesunden realistischen Entwickelung gedrängt hat, die ihre Geschichte aufweist. Sie mussten sich eben bemühen, dieses illusionsstörende Moment zu überwinden und wurden dadurch gezwungen, sich innerhalb der ihnen gesteckten Grenzen so realistisch wie möglich zu entwickeln. Je mehr die Kunst durch Anwendung äusserlich hinzugebrachter Mittel die Wirkung der Natur zu imitieren sucht, um so weniger realistisch wird sie sich innerhalb der ihr eigenen Formensprache entwickeln. Daher kommt es, dass so viele realistisch empfindende Bildhauer von polychromer Plastik nichts wissen wollen. Sie haben eben das Gefühl, dass sie schon mit ihren plastischen Mitteln eine Naturwahrheit erreicht haben, die sie auch durch Hinzufügung von Malerei nicht wesentlich steigern könnten.

Die Ästhetik muss es ablehnen, hier eine Entscheidung zu treffen. Einerseits kann sie die Anwendung auch einer realisti-

scheren Bemalung nicht verbieten, weil selbst die naturwahrste Farbe in der Plastik niemals zu einer völligen Täuschung führen würde, andererseits kann man aber auch die Polychromie nicht für eine unbedingte Notwendigkeit erklären, weil die Farblosigkeit der Marmorplastik in den letzten Jahrhunderten eine Art historischer Berechtigung gewonnen hat und an sich den ästhetischen Genuss durchaus nicht beeinträchtigt. Das Einzige, was man sagen kann, ist, dass in einem dekorativen farbigen Ensemble die farbige Plastik besser steht als die farblose. Aber das ist eine Forderung, die nicht im Wesen der Plastik als solcher, sondern in dem der Dekoration liegt. Ob gerade eine bestimmte Art bunter Bemalung sich der allgemeinen Anerkennung erfreut, hängt von der Gewöhnung ab. Die Verschiedenheit der Anschauungen verschiedener Kunstepochen in Bezug auf dieses Problem lehrt zur Genüge, dass die Ästhetik hierüber keine Normen aufstellen kann. Es giebt eben kein Gesetz, durch das die Zahl der illusionsstörenden Momente genau fixiert würde. Nur die Absicht einer wirklichen Täuschung ist unkünstlerisch.

Die stärkste Illusion unter allen Künsten erzeugt die Schauspielkunst. Das beruht offenbar darauf, dass sie dem Zuschauer lebendige Personen und wirkliche Handlungen vorführt, dass ihre Werke also nicht erst ins Leben übersetzt zu werden brauchen. Die Illusion bei der Anschauung einer schauspielerischen Leistung beruht eben nicht auf der Wahrnehmung eines Toten, das man sich als lebendig vorstellt, sondern eines Lebenden, das man sich als etwas anderes denkt als es ist. Hier findet ohne Zweifel die grösste Annäherung an die Wirklichkeit statt, die in der Kunst überhaupt möglich ist. Deshalb ist auch die Schauspielkunst von allen Künsten die populärste.

Aber auch hier fehlt es nicht an illusionsstörenden Momenten. Ein solches ist es ja schon, dass wir überhaupt ins Theater gehen mit der Absicht, uns etwas vorspielen zu lassen; dass wir uns an der Kasse Eintrittskarten kaufen, uns dann auf unsere Plätze setzen und hier, mitten zwischen anderen Menschen sitzend, das Spiel ansehen. Und wenn man selbst annehmen wollte, dass man das alles nachher während des Spiels vergässe, so wäre es doch ganz unmöglich, die Zweiteilung des Theaters in Bühne und Zuschauerraum, die Erhebung der Bühne über das Niveau des Zuschauerraums, ihre Umrahmung durch Kulissen und Soffitten zu vergessen. Sie sind für die Schauspielkunst das, was das Postament

für die Plastik und der Rahmen für die Malerei ist. Sie trennen das Spiel schon für die äussere Anschauung von der Wirklichkeit, verleihen ihm einen idealen Charakter, machen eine Täuschung unmöglich. Ja selbst die Flächenhaftigkeit der Malerei hat hier ihre Analogie, indem die wirkliche Tiefe der Bühne durch künstliche Mittel, gemalte Versatzstücke, Hintergründe u. s. w. veranschaulicht wird, die wenigstens der genaueren Betrachtung immer nur als flächenhafte Surrogate der Wirklichkeit gelten können.

Wenn es nun trotzdem Personen giebt, die sich durch eine gute Theateraufführung wirklich täuschen, d. h. in Ernstgefühle versetzen lassen, so kann das auf verschiedene Ursachen zurückgehen. Entweder sie haben einen besonders hohen Grad von Illusionsfähigkeit, der es ihnen möglich macht, zeitweise vollständig in dem Spiel aufzugehen, gleich einem Hypnotisierten, aus dessen Bewusstsein eine Reihe von Vorstellungen künstlich ausgeschaltet ist, so dass er seine Aufmerksamkeit nur auf die anderen richtet. Oder sie nehmen infolge mangelhafter Übung im Anschauen dramatischer Aufführungen die illusionsstörenden Momente als solche nicht in genügender Stärke wahr, übersehen sie vielleicht sogar ganz.

Beide Fälle sind ästhetisch verschieden zu beurteilen. Ein gewisses Sichhineinsteigern in die Illusion ist ja ohne Zweifel eine Bedingung des Kunstgenusses. Bei ästhetisch sehr empfänglichen Menschen kann dieses Sichhineinsteigern unter Umständen einen so hohen Grad erreichen, dass sie geradezu in der Wirklichkeit zu leben glauben. Sie haben also wahrscheinlich ganz recht, wenn sie versichern, sie hätten am meisten Genuss an einer Theateraufführung in den Augenblicken, wo sie alles um sich her vergässen und ganz in der Darstellung aufgingen. Und diese Thatsache wirft auf die Behauptung vieler unserer Ästhetiker, dass es beim Kunstgenuss auf die Stärke der Illusion gar nicht ankomme, jedenfalls ein eigentümliches Licht. Andererseits fragt es sich aber doch, ob die Behauptung, dieses völlige Aufgehen in der Darstellung dauere längere Zeit oder finde sogar während des ganzen Stücks statt, nicht auf einer ungenauen Selbstbeobachtung beruht. Es wäre doch gewiss sehr sonderbar, wenn die ästhetische Anschauung eines Gemäldes — wie wohl allgemein anerkannt ist — nicht zu einer wirklichen Täuschung führte, der Genuss an einem Schauspiel dagegen die Form eines realen Selbstbetrugs hätte. Kunst ist Kunst, man darf

gewiss nicht annehmen, dass die Künste in einem so wesentlichen Punkte voneinander verschieden seien.

Nun ist es doch klar, dass die Anschauung eines Schauspiels auch die Wahrnehmung der Bühne, ihrer Erhöhung, ihrer Kulissen u. s. w. in sich schliesst. Man kann diese Dinge vielleicht zeitweise vergessen oder nicht mit voller Aufmerksamkeit ansehen, aber man kann sich nicht während eines ganzen Abends darüber hinwegsetzen. Zum mindesten wird man immer beim Niedergehen des Vorhangs daran erinnert werden, dass es sich nur um Spiel, um ästhetischen Schein handelt. Dies lehrt auch wie ich glaube die Selbstbeobachtung. Wenn ich die meinige zu Grunde legen darf, so kann ich nur sagen, dass ich auch bei der denkbar stärksten Illusion das Gefühl der Scheinhaftigkeit immer bis zu einem gewissen Grade behalte. Ich steigere mich zwar, wie ich ganz genau fühle, bei einer guten Aufführung sehr in die Illusion hinein, weiss aber gleichzeitig sehr gut, dass ich dabei an einem bestimmten Punkt Halt mache, das Dargestellte in keinem einzigen Augenblick für volle Wahrheit nehme. Das geht für mich schon daraus hervor, dass ich niemals in Versuchung komme, in die dargestellte Handlung einzugreifen, dass ich niemals, selbst bei den furchtbarsten und schaurigsten Szenen Angst und Schrecken empfinde, dass ich niemals an traurigen Stellen weine. Ich kann mich allerdings erinnern, dass mir an einzelnen Stellen klassischer und moderner Tragödien — mir sind gerade die Räuber und Hanneles Himmelfahrt in Erinnerung — die Thränen gekommen sind. Aber ich schiebe das jetzt auf das jugendliche Alter, in dem ich das erste dieser Stücke, und auf die nervöse Disposition, in der ich das zweite gesehen habe. Sonst wüsste ich nicht, ob in diesem Bekenntnis nicht ein Urteil über den Wert dieser Stücke, d. h. den rührseligen Charakter einzelner ihrer Szenen läge. Bei Shakespeare und Goethe wenigstens sind mir die Thränen nie gekommen.

Nun ist es ja allerdings richtig, dass viele Menschen, besonders Frauen und Kinder in der Tragödie sehr oft weinen, und ich weiss sehr wohl, dass dies bei den Griechen der klassischen Zeit ganz allgemein der Fall war. Dennoch wird man ihnen den ästhetischen Genuss nicht schlechthin absprechen dürfen. Die Frage ist nur die, ob sie ästhetischen Genuss trotz oder infolge ihrer Thränen hatten. Aristoteles glaubte ohne Zweifel das letztere. Das geht wie ich glaube aus seiner Theorie der κάθαρσις, wie man sie jetzt auffasst, deutlich hervor. Danach bestände der Wert

der Tragödie darin, dass sie durch Erzeugung von Furcht und Mitleid die Seele des Menschen von diesen Affekten reinigte. Diese Reinigung denkt sich Aristoteles ganz im medizinischen Sinne als eine Art Purgierung, wobei die Wirkung von Furcht und Mitleid eine ähnliche wäre wie die einer homöopathischen Medizin, d. h. also die dass Gleiches mit Gleichem vertrieben wird. Der Thränenausbruch wäre dann das äussere Symptom dieser heilsamen durch künstliche Erzeugung jener Affekte hervorgebrachten Durcheinanderrüttelung des Organismus.

Diese Theorie — wenn sie wirklich die des Aristoteles war — ist aus mehr als einem Grunde falsch. Zunächst deshalb, weil die Tragödie die Seele des Menschen gar nicht von Furcht und Mitleid und — wie wir gleich hinzusetzen müssen — den zahlreichen anderen Gefühlen, die sie darstellt, reinigt. Was hätte das auch für einen Zweck, da unter diesen Gefühlen ja auch eine Menge von Lustgefühlen sind, von denen gereinigt zu werden der Mensch gar kein Interesse hat. Im Gegenteil, wenn die Tragödie irgend einen biologischen Zweck hat, so kann es nur der sein, die Gefühlsfähigkeit des Menschen zu steigern, da man all diese Gefühle, und zwar sowohl die Lust- wie die Unlustgefühle zu einem vollen und ganzen Leben braucht und die Wirklichkeit einem zu ihrer Erzeugung nicht genügenden Anlass bietet.

Dann aber ist die Theorie deshalb falsch, weil sie von der Annahme ausgeht, die Gefühle der Furcht und des Mitleids, die die Tragödie erzeuge, seien wirkliche Furcht und wirkliches Mitleid, wovon natürlich nicht die Rede sein kann. Die Griechen haben sich überhaupt niemals zur Unterscheidung der Wirklichkeit und des ästhetischen Scheins in der Kunst durchgearbeitet, was besonders aus den drolligen Theorien Platos hervorgeht. So war also auch für Aristoteles der Thränenausbruch bei der Anschauung einer Tragödie genau aus demselben Grunde lusterregend, aus dem der Thränenausbruch im gewöhnlichen Leben zur Linderung des Schmerzes beiträgt. Der Mensch weint sich aus und ist dann seinen Kummer los. Aber die Konsequenz davon würde die sein, dass die Bühne auch dazu diente, den Menschen von seinen Lustgefühlen z. B. von der Liebe zu befreien, während doch offenbar umgekehrt die Anschauung einer erotischen Kunst die Liebesfähigkeit mehr steigert als einschränkt.

Der Thränenausbruch bei der Anschauung der Tragödie ist also ohne Zweifel kein Kennzeichen des ästhetischen Genusses.

Was ist er denn? Man wird ihn wie ich glaube je nach den Fällen verschieden erklären müssen. Bei nervösen Männern und hysterischen Frauen ist das Weinen gewiss gar nicht ein Symptom von Unlust, sondern einfach von Überreizung des Nervensystems, wie sie sich bei starken Gemütserregungen — angenehmen und unangenehmen — auch sonst wohl einstellt. Natürlich beweist dann aber der Thränenausbruch auch nicht, dass der Zuschauer in das betreffende Ernstgefühl versetzt worden ist, sich also einer wirklichen Täuschung hingegeben hat. Er ist vielmehr eine nicht besonders wichtige Nebenerscheinung einer sehr starken geistigen Erregung überhaupt.

Ganz anders erkläre ich mir den Thränenausbruch bei Kindern und ästhetisch weniger gebildeten aber leicht erregbaren Erwachsenen. Hier beruht er wie ich glaube einfach darauf, dass diese Personen Schein und Wirklichkeit in ihrem Bewusstsein nicht genügend auseinanderhalten können. Und zwar können sie es nicht infolge mangelnder Übung, infolge einer gewissen Unfähigkeit, die illusionsstörenden Momente als solche zu erkennen oder wenigstens dauernd im Bewusstsein zu behalten. Daher denn auch die Neigung ungebildeter Menschen, in den Gang der Handlung einzugreifen, im Zuschauerraum mitzuspielen, den bedrohten Helden durch Zurufe zu warnen, dem Hass gegen den Bösewicht durch Interjektionen Ausdruck zu geben. Ich erinnere mich in einem Londoner Vorstadttheater ein Stück gesehen zu haben, in dem der obligate Bösewicht und Intrigant so realistisch gespielt wurde, dass das Publikum sich in immer grössere Erbitterung gegen den Schauspieler, der ihn darstellte, hineinarbeitete, so dass dieser schliesslich, um die Zuschauer von Thätlichkeiten abzuhalten, allerlei beschwichtigende Gesten machen musste, durch die er ausdrücken wollte, dass er das, was er da sage, gar nicht so meine.

Natürlich hat ein Publikum, das so empfindet, keinen reinen ästhetischen Genuss. Und es giebt mehr sogenannte Gebildete als man denkt, die nur deshalb nicht in Tragödien gehen, weil sie dadurch zu Ernstgefühlen unangenehmer Art angeregt werden, denen sie sich nicht aussetzen wollen. Aber gerade deshalb bezeichnen wir sie als ästhetisch ungebildet, und dass wir das thun, ist doch ein Beweis, dass wir die Erzeugung von Ernstgefühlen, das Übersehen der illusionsstörenden Momente als unästhetisch empfinden, dass wir die ästhetische Bildung von der Fähigkeit sich in bewusste Selbsttäuschung zu versetzen abhängig machen.

Kinder und Ungebildete haben also nicht, wie man wohl gesagt hat, eine stärkere Illusionsfähigkeit als gebildete Erwachsene, sondern sie lassen sich nur infolge ihrer Unfähigkeit, die illusionsstörenden Momente deutlich wahrzunehmen, leichter als diese in Illusion versetzen. Im Gegenteil, der erwachsene Kulturmensch braucht eine stärkere Illusionsfähigkeit als das Kind, weil er die illusionsstörenden Momente viel stärker empfindet. Denkbar stärkste Steigerung der Illusion bei vollem Festhalten des Gefühls der Scheinhaftigkeit, das ist für ihn die Bedingung des wahren Kunstgenusses. Gerade dieses Widerspiel zweier einander eigentlich widersprechender Bewusstseinsinhalte, einerseits des Wissens von der Scheinhaftigkeit des Wahrgenommenen, andererseits des Glaubens an die Wirklichkeit macht nach meiner Auffassung den Kunstgenuss aus. Je weniger die illusionsstörenden Momente als solche empfunden werden, um so geringer brauchen die illusionssteigernden Momente zu wirken, wenn ein ästhetischer Genuss zu stande kommen soll. Deshalb kann auch das Kind schon durch eine ganz unrealistische lediglich andeutende Kunst in Illusion versetzt werden, während der Erwachsene eine realistische Kunst braucht, um sich bei ihrem Anblick die Natur vorzustellen. Das Geheimnis der künstlerischen Wirkung ist eben in jedem Falle eine der ästhetischen Bildung des Geniessenden entsprechende Ausgleichung zwischen illusionserregenden und illusionsstörenden Momenten.

Dass es auch in der Schauspielkunst auf eine innerhalb der Grenzen der bewussten Selbsttäuschung möglichst starke Illusion ankommt, erkennt man aus den Mitteln der Illusionssteigerung, die sich hier im Laufe der Zeit ausgebildet haben. Dazu gehört natürlich in erster Linie das realistische Spiel der Darsteller. Die Entdeckung, dass der Schauspieler nicht realistisch spielen, sondern seinen Gefühlsausdruck absichtlich mildern müsse, blieb der idealistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts vorbehalten. Shakespeare war anderer Ansicht. „Seht doch, hat er nicht die Farbe verändert und Thränen in den Augen“ lässt er den Polonius nach dem Vortrag des Schauspielers sagen. Und Hamlet erwidert:

Ist's nicht erstaunlich, dass der Spieler hier,
Bei einer blossen Dichtung, einem Traum
Der Leidenschaft, vermochte seine Seele
Nach eignen Vorstellungen so zu zwingen,
Dass sein Gesicht von ihrer Regung blasste,
Sein Auge nass, Bestürzung in den Mienen,

Gebrochne Stimm', und seine ganze Haltung
Gefügt nach seinem Sinn? Und alles das um nichts!
Um Hekuba!
Was ist ihm Hekuba, was ist er ihr,
Dass er um sie soll weinen?

Hamlet-Shakespeare sah also den künstlerischen Wert des Spiels in seiner realistischen Wahrheit. Der Kern des Kunstgenusses bestand für ihn in der Illusion, in die der Schauspieler zunächst sich und dann die Zuschauer versetzt.

Zur Erzeugung dieser Illusion bedarf es nicht notwendig raffinierter szenischer Mittel. Die Bühne des Sophokles und Shakespeare war sehr einfach, sie bestand, wenn ich so sagen darf, aus lauter illusionsstörenden Momenten. Man hat noch nie gehört, dass darunter die realistische Kraft ihrer Dichtungen oder das realistische Spiel ihrer Darsteller gelitten hätte. Im Gegenteil, gerade die geringen szenischen Mittel mussten die Künstler veranlassen, zum Zwecke ihrer Überwindung eine möglichst grosse Naturwahrheit anzustreben. Ebenso wie bei der Schwarzweisskunst und farblosen Plastik musste hier der notgedrungene Kampf gegen die illusionsstörenden Momente zur Ausbildung eines realistischen Stils führen.

Andererseits lässt sich aber auch gegen eine Steigerung der szenischen Mittel, so lange nur der Gehalt der Dichtungen und die Wahrheit des Spiels nicht darunter leidet, kaum etwas einwenden. Und die Thatsache, dass sie zu allen Zeiten angestrebt worden ist, ist wiederum ein sicherer Beweis für die Illusion. Gerade die beiden hervorragendsten Bühnenerscheinungen der Gegenwart bei uns in Deutschland, die Bayreuther Bühne und das Meininger Theater, zeigen das aufs deutlichste. Selbst die Volksbühne kann sich dieser Tendenz, wie das Oberammergauer Passionsspiel zeigt, nicht ganz entziehen. Ist doch von einer wirklichen Täuschung auch bei der denkbar grössten Steigerung der szenischen Mittel niemals die Rede. Es bleiben immer noch genug illusionsstörende Momente, um eine solche nicht aufkommen zu lassen.

Erst damit ist ja auch eine Wesensgleichheit der Malerei und Schauspielkunst hergestellt. Entweder ist die Illusion, die die Malerei erzeugt, eine bewusste Selbsttäuschung, dann kommt auch in der Schauspielkunst unter normalen Verhältnissen keine wirkliche Täuschung zu stande. Oder das, was die Schauspielkunst erzeugt, sind wirkliche Gefühle, dann täuscht auch die Malerei den Beschauer

wirklich. Dann war Parrhasios deshalb ein grösserer Maler als Zeuxis, weil er ihn mit seinem gemalten Vorhang wirklich getäuscht hatte. Wer diesen Schluss ziehen will, der mag es thun.

Noch stärker als beim eigentlichen Schauspiel machen sich die illusionsstörenden Momente bei der blossen Rezitation eines Dramas geltend. Mag der Rezitator auch noch so gute Stimmmittel haben, die verschiedenen Personen noch so gut charakterisieren, es wird ihm niemals gelingen, sich selbst als ausübenden Künstler vergessen zu machen. Man wird immer den Mann auf dem Podium mit dem schwarzen Frack und der weissen Binde sehen, selbst wenn man nachher noch so sehr versichert, er habe so gut rezitiert, dass man die einzelnen Personen lebendig vor sich zu sehen glaubte. Wirklich gesehen hat man sie eben nicht, und es war deshalb vielleicht gar nicht einmal richtig, eine solche Täuschung anzustreben. War sie aber einmal angestrebt, so war alles Gehörte illusionserregend, alles Gesehene illusionsstörend. Wollte man ganz in die Illusion hineinkommen, so musste man die Augen schliessen.

Noch weniger kann man bei der Lektüre eines poetischen Werkes von wirklicher Täuschung reden. Denn wenn der Dramatiker und Epiker die Menschen, Charaktere, Situationen, Handlungen, Gefühle u. s. w. auch noch so anschaulich schildert, das was der Leser wahrnimmt, sind eben doch keine lebendigen Menschen, wirklichen Charaktere, bewegten Handlungen, blühenden Landschaften u. s. w., sondern schwarze Buchstaben auf weissem Papier, die zunächst nur Symbole für Gedanken des Dichters sind. Und wenn der Leser auch mit diesen Buchstaben, Silben, Worten und Sätzen sofort die Gedanken, denen sie Ausdruck geben, in sich aufnimmt, so muss er doch nicht nur den Akt des Lesens vollziehen und die Blätter dabei umwenden, was ihn stets in dem Bewusstsein einer Scheinthätigkeit erhält, sondern er hat auch beim Lesen fortwährend das Gefühl, dass diese Gedanken in erster Linie die des Dichters sind, dass dieser sie den dargestellten Personen oder fingierten Menschen nur unterlegt.

Bei der Lyrik insbesondere sind die illusionsstörenden Momente, die die Entstehung eines Ernstgefühls verhindern, mit Händen zu greifen. Schon die rhythmische Form der Gefühlsmitteilung ist hier illusionsstörend, abgesehen von der sinnlichen Form der Wahrnehmung durch das Lesen der Buchstaben. Bei der erotischen Lyrik könnte die Erzeugung eines wirklichen Gefühls

nur dann in Betracht kommen, wenn der Leser zur Zeit der Lektüre ebenfalls verliebt wäre, und selbst dann würde er jede Abweichung der vom Dichter besungenen Schönheit von seiner Liebe als illusionsstörendes Moment empfinden.

Wenn wir beim Anhören von Musik nur Illusionsgefühle haben, z. B. bei dem Trauermarsch der Eroica nicht wirklich trauern, bei der Musik des Venusberges nicht wirklich verliebt sind, so beruht das eben darauf, dass die Formen der Musik kein wirklicher Gefühlsausdruck, sondern nur symbolische Darstellung eines solchen sind. Schon der Ton an sich, als melodische und rhythmische Bewegung der Luft, die an unser Ohr dringt, ist nicht gefühlserregende Wirklichkeit, sondern nur symbolische, konventionelle Darstellung eines Ausdrucks. Das illusionsstörende Moment ist also hier im illusionserregenden zugleich mit enthalten. Dazu kommt auch bei der Konzertmusik die Zweiteilung in Zuhörerraum und Podium, die Bewegungen, das äussere Gebahren der Musiker, die ganze profane Umgebung des Konzertsaals u. s. w.

Dennoch kann man auch hier von einer bewussten Steigerung der illusionserregenden Momente reden. Man denke z. B. in der Orchestermusik an die Tonmalerei und die sinnlichen Effekte, in der dramatischen Musik an die schon berührten Neuerungen der Wagnerschen Bühnenreform, Versenkung des Orchesters und Verdunkelung des Zuschauerraums. Wenn wir bei einem gewöhnlichen Konzert oder einer Theateraufführung den Anblick der sich bewegenden Musiker als Illusionsstörung empfinden, so dass wir wohl beim Anhören einer stimmungsvollen Musik die Augen schliessen, um uns ganz der Illusion hingeben zu können, so ist eine Reform, die das ganze Orchester den Blicken der Zuhörer entzieht, als bewusste Aufhebung eines illusionsstörenden Moments zu fassen. Und wenn die profane Umgebung des Zuhörers im Konzertsaale oder Theater illusionsstörend wirkt, so müssen wir es als Steigerung der Illusion bezeichnen, wenn der Zuschauerraum während des Spiels verdunkelt wird.

Die Ästhetik kann gegen eine soche Aufhebung illusionsstörender Momente nichts einwenden, da eine wirkliche Täuschung bei einer so konventionellen Kunstform wie der Oper oder dem Musikdrama doch nicht zu stande kommen kann. Gerade Kunstgattungen wie die Oper, mit ihren fern von jeder Wirklichkeit sich bewegenden Formen, sind am besten geeignet, das Wesen der bewussten Selbsttäuschung klar zu machen. Wäre die ästhetische

Anschauung eine wirkliche Täuschung, ein Erleben wirklicher Gefühle, so wäre nicht nur die Oper, sondern auch das Musikdrama eine vollkommen unmögliche Kunstform. Denn gesungene Dialoge und in musikalische Formen umgesetzte Geräusche kann niemand für Wirklichkeit oder Äusserung des Lebens halten. Die dramatische Musik nimmt, obwohl sie Handlungen darstellt, an den illusionsstörenden Momenten der Orchestermusik teil.

Am stärksten aber machen sich die illusionsstörenden Momente in der Architektur und den dekorativen Künsten bemerkbar. Von den tektonischen Motiven, die aus ganzen menschlichen und tierischen Figuren bestehen, will ich gar nicht einmal reden. Für sie gelten dieselben illusionsstörenden Momente wie für die Plastik überhaupt, Bewegungslosigkeit und hartes, farbloses Material, wozu hier noch die Unmöglichkeit der bestimmten Handlung, in der sie dargestellt sind, an den bestimmten Stellen, an denen sie sich befinden, kommt. Niemand kann auf den Gedanken verfallen, die Atlanten oder Karyatiden, die hoch oben an einem Bauwerk, auf irgend einem vorragenden Gesimse stehen, um hier eine Decke oder ein Gebälk zu stützen, seien wirkliche Menschen. Und mögen die mittelalterlichen Konsolenfiguren und Kanzelträger sich noch so sehr mit Tragen abmühen, wir glauben es ihnen nicht, weil sie, abgesehen von ihrer Unbeweglichkeit und ihrem uns ganz genau bekannten Material, eine so schwere Last, wenn sie lebendig wären, doch nicht tragen könnten. Ein bronzener Schwan, der das Wasser einer Fontäne aus seinem Schnabel emporspritzt, ein marmorner Löwe, der eine Säule auf seinem Rücken trägt, ein Adler, der mit ausgebreiteten Flügeln ein Lesepult stützt, das sind tektonische Motive, die schon durch die ganze Art ihrer Bewegung und tektonischen Funktion den Gedanken an Wirklichkeit ausschliessen. Sie erzeugen eben keine Täuschung, sondern nur eine spielende Vorstellung.

Wo nun gar Teile von Menschen oder Tieren in Vermischung mit architektonischen Gliedern, Pilastern u. s. w. auftreten, wie z. B. Löwenköpfe, die ringförmige Thürklopfer im Rachen halten oder das Wasser einer Quelle ausspeien, menschliche Oberkörper, die aus Pfeilern hervorwachsen, Leuchterweibchen, die mit Hirschgeweihen verbunden sind, Tierfüsse und Tierköpfe an Möbeln u. s. w., kann vollends von einer Täuschung nicht die Rede sein. Kein Mensch wird einen Stuhl oder ein Ruhebett, dessen Füsse die Gestalt von Löwenklauen oder Hundetatzen oder Rehfüssen haben,

dessen Lehnen in Tierköpfe ausgehen, für lebendige Tiere halten oder ihnen auch nur im Ernst die Kraft und Beweglichkeit von Tieren unterlegen. Hier wirkt vielmehr schon der praktische Zweck des Gerätes, der ja unmittelbar aus der Form herausgelesen werden kann, ebenso wie die konventionelle und fragmentarische Verwendung der Tierformen als illusionsstörendes Moment.

Sehen wir aber von der Verwendung organischer Formen ab, so muss in der Architektur und den dekorativen Künsten jede unmittelbar aus dem praktischen Zweck hervorgehende, besonders jede geradlinige Form als illusionsstörendes Moment aufgefasst werden. Jede gerade Linie, jeder scharfe Winkel, jedes regelmässige Viereck oder Dreieck, die Treppenstufen, die Gesimse, die Fensterbänke, die Giebel u. s. w., alles das sind an sich, d. h. ihrer geometrischen Form nach, illusionsstörende Momente. Das schliesst nicht aus, dass sie einen angenehmen Eindruck machen können. Aber an sich selbst sind sie nicht oder nur in sehr geringem Masse illusionserregend. Der Künstler bemüht sich deshalb auch, sie möglichst im Sinne der Kraft- und Bewegungsillusion abzuwandeln, d. h. durch Biegungen, Schwellungen, Ausbauchungen u. s. w. ins Organische überzuführen. Beispiele dafür sind: Am griechischen Tempel die Schwellung des Säulenschaftes und des Echinus, die Kurvatur der Horizontalen, das Abnehmen der Interkolumnienweite von der Mitte nach den Ecken der Fassade, die Biegung der ionischen Volute u. s. w. — von vegetabilischen Ornamentformen wie dem Akanthus ganz abgesehen. Am gotischen Bau die Schwellung der Turmhelme, die Biegung der Fialen, das schwungvolle Herausdrehen der Wimperge und Eselsrücken in der späteren Zeit. Im Barock und Rokoko die kommodenartige Ausbauchung und Schweifung der Fassaden, die korkzieherartige Windung der Säulen, die geschwungene Form der Giebelkonsolen u. s. w. Denn alle diese Formen sind bestimmt, den Eindruck einer organischen Kraft zu erzeugen, die in Wirklichkeit nicht vorhanden ist. Aber alle diese Mittel können doch die Vorstellung nicht aus dem Bewusstsein des Beschauers wegschaffen, dass es sich hier nicht um organische, sondern um starre und leblose Gebilde handelt. In jeder Architektur überwiegt schliesslich doch das Geradlinige, Geometrische und Praktisch-Nützliche so sehr, dass sich die ästhetisch Minderbegabten selbst den barockeren Stilarten gegenüber immer noch mehr von ihrer

geometrisch-nützlichen als von ihrer organisch-illusionistischen Natur überzeugen lassen.

Beim reinen Bewegungstanz sind die formalen Mittel, besonders der Rhythmus, gleichzeitig illusionserregend und illusionsstörend. Denn einerseits dienen sie, infolge gewisser Assoziationen, als Mittel des Gefühlsausdrucks, andererseits stimmen sie doch wieder nicht mit dem wirklichen Gefühlsausdruck überein. Selbst die mimischen Tänze werden nicht mit den Bewegungen der Wirklichkeit ausgeführt. Alles, wodurch sie wirkliches Geschehen imitieren, ist illusionserregend, alles, was an ihnen rein rhythmisch ist, illusionsstörend.

In welchem dynamischen Verhältnis die Mittel der Illusionserregung und der Illusionsstörung zu einander stehen müssen, wenn Kunstgenuss zu stande kommen soll, darüber kann die Ästhetik natürlich keine Auskunft geben. Das hängt im einzelnen Falle davon ab, wie schwer auf Grund der gerade bestehenden Kunsttradition die beiden Elemente im Bewusstsein des Geniessenden wiegen. Ist die ganze Kunsttradition, in der ein Künstler oder ein Kunstwerk drinsteht, ausgesprochen realistisch, so verlangt das Publikum natürlich eine starke Illusionserregung, als wirksamen Kampf gegen die illusionsstörenden Elemente, die sich ihm unangenehm aufdrängen. Ist sie weniger realistisch, so giebt es sich mit weniger illusionistischen Wirkungen zufrieden. Selbst die einzelnen Künste stehen einander in dieser Beziehung nicht ganz gleich. Auf der einen Seite haben wir die sehr illusionistische Schauspielkunst, bei der man sogar zweifeln kann, ob der Genuss, den man an ihr hat, nicht auf einer wirklichen Täuschung beruht, auf der anderen Seite eine so wenig illusionistische Kunst wie die Architektur, bei der viele Menschen gewiss überhaupt keine Illusion empfinden. Dazwischen dann, entweder dem einen oder dem anderen Extrem näherstehend, die übrigen Künste, unter denen Malerei und Plastik der Schauspielkunst, Dekoration, Tanz, Musik und Lyrik der Architektur näher stehen, während die Poesie etwa eine Mittelstellung zwischen ihnen einnimmt.

Und dabei kann man deutlich beobachten, dass die Künste, in denen die Illusion eine sehr grosse Rolle spielt, z. B. Schauspielkunst und Malerei, den rein sinnlichen Reizen eine verhältnismässig geringe Bedeutung einräumen, während diejenigen, in denen die sinnlichen Reize von grösserer Kraft sind, wie z. B. Tanz und Ornament, einen weniger illusionistischen Charakter haben. Es

ist eben ein psychologisches Gesetz, dass, je mehr die Seele nach der einen Seite hin in Anspruch genommen wird, um so weniger Raum in ihr für die andere übrig bleibt. Die Enge unseres Bewusstseins setzt notwendig eine dynamische Ausgleichung der beiden Elemente voraus. Sie stehen in einer ausgleichenden Wechselwirkung zu einander, wenn sich auch ihr gegenseitiges Verhältnis nicht mit Zahlen fixieren lässt.

Wie es überhaupt kommt, dass jede Kunst illusionsstörende Momente hat, erklärt sich nun sehr einfach, nämlich daraus, dass alle Künste mit einem anderen Material arbeiten als dem der Wirklichkeit. Wenn der Landschaftsmaler seine Landschaften statt mit Ölfarbe auf der Fläche vielmehr mit wirklichen Bäumen, Hügeln und Teichen im Raume ausführen könnte, so gäbe es in seiner Kunst keine illusionsstörenden Momente. Alles in ihr wäre dann illusionserregend, und zwar im Sinne wirklicher Täuschung. Man würde dann überhaupt hier keine Kunst, sondern Natur sehen, vielleicht gar nicht einmal eine von Menschenhänden arrangierte Natur. Der Genuss, den man dabei hätte, wäre dann natürlich auch kein Kunst-, sondern Naturgenuss. Die Vorstellung der Persönlichkeit des schaffenden Künstlers wäre dabei von vornherein ausgeschlossen. Bei der Betrachtung eines Landschaftsgemäldes dagegen ist die Vorstelluug des schaffenden Künstlers eo ipso vorhanden, als einfache Folge davon, dass das Gemälde als Kunstwerk aufgefasst wird. Und alle illusionsstörenden Momente ergeben sich unmittelbar aus der Thatsache, dass das Bild nicht Natur, sondern Surrogat der Natur ist.

Wenn der Ornamentiker seine Ranken und Blätter, seine Festons und Guirlanden statt aus Stein oder Holz aus wirklichen Pflanzen oder Kränzen verfertigen könnte, so wären illusionsstörende Momente in seiner Kunst überhaupt nicht vorhanden, eine stilisierende Veränderung der Natur z. B. gar nicht möglich. Seine Schöpfung wäre dann auch gar keine Kunst, sondern Natur, wenn auch eine nach bestimmten Gesetzen arrangierte Natur. Schmücken könnte sie deshalb immerhin, wie ja lebendige Blumen und wirkliches Grün unter Umständen auch als Schmuck benutzt werden. Aber, was die Hauptsache ist, man könnte ihr gegenüber keine bewusste Selbsttäuschung erleben, also auch keinen ästhetischen Genuss haben.

Wenn der Tondichter statt der Töne, mit denen er andere in ein bestimmtes Gefühl zu versetzen sucht, die Wirklichkeit, d. h.

das thatsächliche Geschehen zur Verfügung hätte, so würden seine Zuhörer natürlich das, was sie hörten, auch für Wirklichkeit nehmen, d. h. also genau dasselbe dabei fühlen wie bei wirklichen Erlebnissen. Offenbar könnte dann aber keine bewusste Selbsttäuschung zu stande kommen, und kein Mensch würde behaupten, dass das ein ästhetischer Genuss wäre. Die Thatsache allein, dass er mit Tönen, also einem konventionellen Surrogat der Wirklichkeit arbeitet, schliesst eine gewisse Illusionsstörung in sich. Keinem Menschen fällt es ein, im Leben seine Gefühle in Terzen oder Sexten, in Dreiviertel- oder Vierviertelktakt auszudrücken. Mit dem Hören der musikalischen Formen ist von vornherein eine Illusionsstörung verbunden. Schon die Thatsache, dass jede Kunst mit Symbolen, mit Surrogaten der Wirklichkeit arbeitet, zieht mit Notwendigkeit die Illusionsstörung nach sich. Das Surrogat als solches ist eben illusionsstörend. Marmor ist kein Fleisch, Ölfarbe kein Gras, rhythmisch und harmonisch geordnete Töne sind kein Leben, kein ernster Gefühlsausdruck.

Die Kunst aber strebt nach Natur, Leben, Bewegung und Gefühl. Das kann sie nur, wenn sie die illusionsstörenden Momente durch ganz bestimmte illusionssteigernde Mittel aufzuheben, besser gesagt in ihrer Wirkung zu schwächen weiss. Jede Kunst ist deshalb ihrem innersten Wesen nach ein Kampf gegen illusionsstörende Momente. Die Materialien, deren sie sich bedient, Holz, Stein, Bronze, Farbenpigmente, Töne, Buchstaben und Wörter sind an sich tot, bewegungslos, seelenlos. Erst der Künstler, der ihnen die Form verleiht, beseelt sie, haucht ihnen Leben ein. In diesem Sinne kämpft die Kunst gegen die Materie, sucht sie sich dieselbe zu unterwerfen, zu durchgeistigen. Es gilt den toten Stoff mit lebendigem Odem zu erfüllen, das Anorganische zum Organischen, das Untermenschliche zum Menschlichen emporzuheben. Das ist ein schöpferischer Akt und ihn nennen wir Kunst.

NEUNTES KAPITEL
DIE UNKÜNSTLERISCHE ILLUSION

DEN besten Beweis für die im Vorigen begründete Auffassung bietet die Minderwertigkeit aller derjenigen pseudokünstlerischen Thätigkeiten, bei denen die Absicht auf eine wirkliche Täuschung geht. Dazu gehören z. B. die Panoramen und Wachsfiguren. Für jeden feiner empfindenden Menschen liegt es auf der Hand, dass diese „Kunstwerke“ Schöpfungen niederer Art sind, die umso weniger ästhetisch wirken, je mehr sie den Eindruck der Wirklichkeit erzeugen. Dies ist eine empirische Thatsache, mit der wir rechnen, die wir erklären müssen. Sonderbarerweise hat man nun gerade aus ihr eine Waffe gegen die Illusionstheorie geschmiedet. Statt nämlich daraus zu schliessen, dass die Selbsttäuschung, der man sich bei der Betrachtung eines Kunstwerks hingiebt, keine wirkliche, sondern eine bewusste sein müsse, behauptet man vielmehr, dass die Illusionstheorie die Kunst zur Stufe solcher „sensationeller Illusionen“ degradiere, mit der Panoramenmalerei und Wachsfigurenplastik auf eine Stufe stelle.

Wer das thut, hat die ganze Illusionstheorie nicht verstanden. Denn alle diese Illusionen unserer Jahrmärkte und Variétés haben es ja gar nicht auf eine bewusste, d. h. von dem Geniessenden durchschaute, sondern vielmehr auf eine wirkliche Täuschung abgesehen. Sie stellen also gerade das Gegenteil von dem dar, worin nach uns das Wesen der Kunst besteht, man kann sie deshalb nur als unkünstlerische Illusionen bezeichnen. Wir wollen diese unkünstlerischen Illusionen der Reihe nach durchnehmen. Vielleicht gelingt es uns dadurch noch mehr in das Wesen der künstlerischen Illusion einzudringen. Es handelt sich dabei um folgende Erscheinungen: die Photographie mit ihren illusionistischen Steigerungen, dem Stereoskop und dem Kinematographen, das Diorama, das Panorama, das Panoptikum, die Taschenspielerei und die höhere Magie.

Dass eine Photographie kein Kunstwerk im eigentlichen Sinne des Wortes ist, hat wohl noch nie ein kunstverständiger Mensch

bezweifelt. Nur die Gründe für diese Minderwertigkeit werden verschieden angegeben. Am verbreitetsten ist die Auffassung, dass die „sklavische Genauigkeit der Naturnachahmung“ ihr eine niedere Stufe anweise. Und daraus schliesst man dann weiter, dass jede realistische Kunst verwerflich sei. Man argumentiert dabei folgendermassen: Wenn das Wesen des Kunstgenusses wirklich, wie die Illusionstheorie behauptet, auf einer in der Vorstellung vollzogenen Übersetzung des Scheinbildes in die Wirklichkeit beruhte, so wäre jede gute Photographie als ein Kunstwerk ersten Ranges anzusehen. Denn sie ist jedenfalls der Natur, die sie darstellt, ähnlicher als irgend ein Gemälde und sie zeigt ausserdem dieselben illusionsstörenden Momente, verlangt also dieselbe Phantasiethätigkeit. Deshalb, so schliesst man, beruht der Wert der Malerei nicht auf der Übereinstimmung mit, sondern auf der Abweichung von der Natur.

Diese Argumentation gehört auch zu den Symptomen der Begriffsverwirrung, die die Photographie im ästhetischen Gebiete angerichtet hat. Zunächst ist es falsch, dass die Photographie die Natur genauer nachahme als die Malerei. Das Gegenteil ist der Fall. Wenn man unter Genauigkeit nicht nur eine äusserliche, sondern auch eine innerliche, d. h. geistige Ähnlichkeit versteht, so bleibt die Photographie selbst auf ihrem eigensten Gebiete, dem Bildnis, weit hinter der Malerei zurück. Ich will gar nicht einmal von dem Mangel der Farbe reden, den man sich ja — nach völliger Ausbildung der Farbenphotographie — gehoben denken könnte. Aber die Photographie stellt das Modell in einem beliebigen rein zufällig fixierten Moment dar, der für seinen Ausdruck und sein Wesen in den meisten Fällen gar nicht charakteristisch ist. Daher kommt es, dass so viele Photographien ganz unähnlich sind, dass sich das Gelingen einer Photographie gar nicht berechnen lässt, dass es Gesichter giebt, die sich wegen ihrer Beweglichkeit und ihres häufigen Ausdruckswechsels überhaupt nicht photographieren lassen.

Der Porträtmaler dagegen wählt aus den zahllosen möglichen Ausdrücken, die bei einem lebhaften und geistig bedeutenden Menschen vorzukommen pflegen, den aus, den er für den charakteristischsten hält, der nach seiner Auffassung dessen körperliches und geistiges Wesen am besten und vollständigsten zum Ausdruck bringt. Zu diesem Zweck muss er nicht nur das Modell längere Zeit und unter verschiedenen Verhältnissen beobachtet haben, sondern er muss es auch geistig genau kennen, sich künstlerisch in dasselbe versetzen. Das kann das photographische Objektiv nicht,

das vielmehr immer nur die äussere Ähnlichkeit, und selbst diese — infolge der angedeuteten Mängel — nicht immer genau wiedergiebt. Unter Ähnlichkeit darf man eben nicht nur eine äussere körperliche Ähnlichkeit verstehen, da doch auch der geistige Ausdruck des Menschen zu seinem Wesen gehört. Das wusste schon Sokrates. Wenn man also neuerdings unter Realismus immer nur ein Streben nach äusserlicher Ähnlichkeit, nach Übereinstimmung mit der Natur in äusserlichen gleichgültigen Dingen versteht, so ist das eine willkürliche Einschränkung des Begriffs, die wir hier ein für allemal ablehnen wollen.

Aber angenommen selbst, die Photographie könnte ein Individuum genau so treu in körperlicher und geistiger Beziehung darstellen, wie eine realistische Malerei — was sie nicht kann —, so würde dennoch bei ihrer Anschauung kein reiner ästhetischer Genuss zu stande kommen. Warum? Weil der Beschauer in ihr gar kein Werk von Menschenhand, sondern ein Naturprodukt sehen würde. Denn er weiss ja, dass die Photographie ein Erzeugnis chemischer Reaktion des Lichtes auf lichtempfindliche Flächen ist. Er schaut also thatsächlich bei der Betrachtung der Photographie gar kein Kunstwerk, sondern ein Objekt der Natur an, nur ein solches, das aus Bequemlichkeitsgründen durch technische Beihilfe des Menschen auf Papier abgeklatscht ist. Ihre Wirkung ist eine ähnliche wie die, die entsteht, wenn man die Passanten auf der Strasse durch einen vor dem Fenster angebrachten Spiegel betrachtet. Der Gedanke an eine menschliche Persönlichkeit als Schöpfer des Kunstwerks beschränkt sich dabei auf die Vorstellung eines technischen Handlangers, der nichts gethan hat als der Natur durch besondere Vorrichtungen die betreffende Wirkung zu ermöglichen. Es ist also thatsächlich bei der Anschauung der Photographie die eine der beiden Vorstellungsreihen, die für die bewusste Selbsttäuschung charakteristisch sind, zwar nicht ganz ausgeschaltet, aber doch auf ein Minimum reduziert.

Das schliesst nicht aus, dass man ein gewisses Vergnügen beim Betrachten von Photographien haben kann. Jedermann blättert ganz gern einmal in einem Photographiealbum oder sieht ganz gern einmal den Schaukasten eines Photographen an. Denn es macht immerhin eine gewisse Freude, so viel individuelles Leben auf den toten Blättern an sich vorüberziehen zu lassen. Nur ist es eben kein höherer ästhetischer Genuss. Und die Minderwertig-

keit dieser Anschauung kann nur an der Hand der bewussten Selbsttäuschung erkannt werden. Jede andere Theorie, besonders jede, die die ästhetische Anschauung der Natur und Kunst für identisch hält, versagt hier ihren Dienst.

Nun ist auch klar, in welcher Weise und durch welche Mittel die Photographie der Kunst angenähert werden kann. Wenn wir von Künstlerphotographien sprechen oder Kunstausstellungen mit Photographien veranstalten, so denken wir dabei an eine erst in den letzten Jahren aufgekommene Ausbildung dieser Kunst, deren Kennzeichen eine bewusste Annäherung an die Malerei ist. Eine solche ist ja nicht unmöglich. Wenn ein Photograph durch geschickte Auswahl des Naturmotivs, durch eine bestimmte Gruppierung, Bewegung und Beleuchtung mit seiner Aufnahme den Eindruck eines Gemäldes hervorbringt, so fühlen wir bei der Betrachtung die auswählende und ordnende Hand eines künstlerisch gebildeten Menschen. Damit erhält aber die eine Vorstellungsreihe unseres Bewusstseins, die sich auf den Künstler bezieht, ein grösseres Gewicht, und der Genuss nähert sich schon mehr dem höheren ästhetischen. Man wird vielleicht sagen, dass das bei jeder, auch der gewöhnlichsten Photographie der Fall sei, und dass danach jeder Porträtphotograph ein Künstler sein müsse. Darauf habe ich zu erwidern, dass er soweit er die Natur auswählt und arrangiert, in der That ein Künstler ist. Seine künstlerische Thätigkeit ist aber meistens so gering, dass sie für das Bewusstsein des Beschauers wenig ins Gewicht fällt. Jedermann kann sich danach leicht ausrechnen, wie weit selbst die künstlerischste Photographie hinter einem guten Gemälde zurückbleiben muss. Im 21. Kapitel wird dies noch ausführlicher gezeigt werden.

Daraus geht nun unmittelbar hervor, dass die illusionistischen Weiterbildungen der Photographie, Stereoskop und Kinematograph, weit entfernt davon, die ästhetische Wirkung der Photographie zu steigern, sie vielmehr in demselben Masse herabsetzen, in dem sie sich mit ihren Wirkungen der Natur nähern. Auch das spricht keineswegs gegen die Illusionstheorie, sondern vielmehr dafür. Man sieht ja ganz gern einmal durch ein Stereoskop, freut sich über die hübsche Spielerei wie über jedes Experiment, mit dem einem eine Sinnestäuschung vordemonstriert wird. Aber jedermann empfindet, dass die Anschauung dadurch dem ästhetischen Genuss keineswegs näher, sondern im Gegenteil ferner gerückt wird. Eine einfache Überlegung wird den Grund sofort klar machen.

Die Malerei erzeugt die Illusion des Raumes, d. h. die Vorstellung der räumlichen Vertiefung bei gleichzeitiger Anerkennung der Flächenhaftigkeit des Bildes. Das Stereoskop dagegen erzeugt eine wirkliche Anschauung des Raumes. Nicht als ob der Raum dabei thatsächlich vorhanden wäre. Auch das stereoskopische Doppelbild ist flächenhaft. Aber die räumliche Anschauung wird dem Beschauer durch einen optischen Zwang oktroyiert. Beim Stereoskop sieht man bekanntlich von jedem Gegenstande und jeder Gruppe von Gegenständen zwei Bilder, deren eines die Dinge etwas mehr von der rechten, das andere etwas mehr von der linken Seite wiedergiebt. Die beiden Aufnahmepunkte waren eben genau soweit voneinander entfernt wie die Augen dessen, der sie in der Natur anschaute. Indem nun durch die Vorrichtung des Stereoskops jedes Auge des Beschauers gezwungen wird, nur dasjenige der beiden Bilder zu sehen, das auf der entsprechenden Seite etwas mehr von den Gegenständen zeigt, entsteht die Sinnestäuschung, als ob man um die Gegenstände herumsähe, durch die vorderen hindurchsähe u. s. w.

Diese Sinnestäuschung ist nun aber keine künstlerische Illusion. Denn eine solche setzt illusionsstörende Momente voraus, und zu diesen gehört beim Bilde in erster Linie die Flächenhaftigkeit. Es kommt ja darauf an, dass der Beschauer sich aus der Fläche in der Phantasie den Raum ergänzt, sein Genuss besteht ja nach der Illusionstheorie gerade auf dieser Ergänzung. Dieser Genuss ist aber hier unmöglich gemacht, indem die Phantasiearbeit dem Beschauer vorweggenommen ist. Denn beim Schauen in ein Stereoskop ist der Raum, wenn auch nicht in Wirklichkeit, so doch durch den optischen Zwang der Sinnestäuschung im Bewusstsein thatsächlich vorhanden, er braucht also nicht erst mit der Phantasie vorgestellt zu werden. Mit anderen Worten: beim Stereoskop findet in Bezug auf den Raum eine wirkliche Täuschung statt, während der ästhetische Genuss eine bewusste Selbsttäuschung voraussetzt.

Dazu kommt noch, dass diese wirkliche Täuschung sich nur auf einen Teil der Anschauung erstreckt, insofern dem Beschauer nicht auch die Bewegung der photographierten Figuren durch Sinnestäuschung suggeriert wird. Er sieht zwar wirklichen Raum, aber nicht wirkliche Bewegung. Die Phantasiearbeit, die ihm bei der Raumanschauung vorweggenommen wird, muss er bei der Bewegung wirklich vollziehen. Dadurch entsteht ein schiefer,

schwankender, gewissermassen hinkender Seelenzustand, der unmöglich einen reinen Genuss gewähren kann.

Beim Kinematographen (auch Biograph oder Mutoskop genannt) liegt die Sache umgekehrt. Da sieht man wirkliche Bewegung, aber keinen wirklichen Raum. Durch die schnelle Aufeinanderfolge der Augenblicksbilder wird die vom Schnellseher her bekannte Sinnestäuschung hervorgerufen, als ob sich die gesehenen Figuren wirklich bewegten, wobei es dann aber ein Widerspruch ist, dass von ihnen nur ein flächenhaftes Bild entsteht. Sie huschen körperlos auf der Fläche hin und her und zerstören dadurch wieder die Täuschung, die durch ihre wirkliche Bewegung hervorgerufen wurde. Die Phantasie, der man in der einen Richtung ihre Arbeit vorweggenommen hat, ist genötigt sie in der anderen Richtung zu vollziehen: kein Wunder dass der Eindruck auch hier kein reiner ist. Dazu kommt noch das Fehlen der Farbe und der Geräusche. Denn die meisten der dargestellten Bewegungen sind solche, die nach der allgemeinen Erfahrung mit Lärm verbunden sind, hier sich aber völlig lautlos vor den Augen des Zuschauers abspielen. Er sieht Pferde galoppieren, ohne ihren Hufschlag auf dem Pflaster zu hören. Er sieht — z. B. beim Einzug einer Fürstlichkeit in eine Stadt — Taschentücher schwenken, ohne das Hurrahrufen zu hören u. s. w.

Allerdings wird man erwidern, das sei kein Unglück, da diese Mängel eben illusionsstörende Momente und als solche für die künstlerische Wirkung nötig seien. Und man könnte auf die polychrome Plastik hinweisen, die ja auch nur in der einen Beziehung — der Farbe — der Natur entspreche, in der anderen — der Bewegungslosigkeit — von ihr abweiche. Aber der Unterschied ist hier der, dass die Farbe selbst bei realistischer Polychromie wie gesagt niemals den vollen Eindruck der Natur macht, während die Bewegung beim Kinematographen vollkommen der wirklichen Bewegung entspricht, so dass geradezu eine Sinnestäuschung entsteht. Die Folge ist eben auch hier das Hinkende des Kunstgenusses, das wir schon beim Stereoskop kennen gelernt haben.

Nun könnte man sich allerdings theoretisch denken, der Kinematograph wäre soweit vervollkommnet und mit dem Phonographen verbunden, dass man jedes beliebige Ereignis genau so wie es sich begeben, mit dem Eindruck der Bewegung, des Raumes, der Farbe, des Geräusches reproduzieren könnte. Dann bliebe als einziges illusionsstörendes Moment die Form der Produktion, das

Projizieren des Bildes auf die Wand übrig, und man sollte denken, es könne eben dieses illusionsstörenden Moments wegen doch ein reiner ästhetischer Genuss zu stande kommen. Aber das ist nicht der Fall, denn man würde ein so projiziertes Bild genau wie bei der Photographie, nur noch viel entschiedener, als wirkliche Natur anschauen. Seine Anschauung würde sich in keiner Weise unterscheiden von der eines Naturvorgangs, den man im Spiegel, oder aus der Ferne durch ein Fernrohr betrachtete. Eine derartige Produktion könnte also wohl für den Historiker, als genaue Wiederholung eines wirklichen Vorgangs, eine gewisse Bedeutung haben, einen ästhetischen Genuss dagegen könnte sie nicht hervorrufen. Denn man würde bei der Anschauung absolut nicht das Gefühl einer menschlichen Persönlichkeit erhalten, die durch ihre Kunst auf uns einwirken wollte. Die eine Vorstellungsreihe, die sich auf den Schöpfer des Kunstwerks bezieht, wäre vielmehr ganz ausgeschaltet. Was übrig bliebe, wäre nur die Bewunderung der technischen Erfindung als solcher, also ein rein intellektuelles Vergnügen.

Gehen wir nun von diesen Pseudokünsten zur Malerei über, so haben wir auch hier eine Anzahl unkünstlerischer Illusionssteigerungen ins Auge zu fassen. Zu ihnen kann man natürlich die Erzeugung der Naturwahrheit durch Zeichnung, Modellierung, Perspektive, Kolorit u. s. w. nicht rechnen, denn alle diese Mittel liegen im Wesen der Malerei und können den ästhetischen Genuss nicht verhindern, weil ja immer noch der Rahmen, die Flächenhaftigkeit und die Bewegungslosigkeit als illusionsstörende Momente bleiben. Bedenklicher ist schon die in der älteren Malerei und auch bei einigen Neueren herrschende Sucht, die Pinselstriche zu vertreiben und der Farbenfläche eine emailartige Glätte zu geben, die den offenbaren Zweck hat, das Gefühl für die Fläche als solche möglichst aus dem Bewusstsein auszutilgen. Aber da ja dieses Gefühl für die Flächenhaftigkeit wie wir oben (S. 211 f.) gesehen haben, noch auf anderen Wahrnehmungen als dem Erkennen der Pinselstriche beruht, so wird man die glatt vertriebene Malweise prinzipiell nicht verwerfen können. Das einzige, was man sagen kann, ist, dass sie optisch unwirksam ist, da kräftig aufgesetzte unvermittelt aneinanderstossende Farben frischer und lebendiger, d. h. also naturwahrer wirken.

Streng genommen ist also die Illusion, die durch die emailartige Behandlung erzielt wird, keine grössere, sondern eine geringere

als die durch eine Malerei alla prima erzeugte. Wenn jene Malweise nun gar wie bei Denner mit einer wachsartigen Modellierung des Fleisches und zuweilen auch einem blöden manierierten Ausdruck verbunden ist, so entsteht ein unkünstlerischer Effekt. Das Unkünstlerische liegt aber dabei nicht in der realistischen Nachahmung der Natur, sondern in der malerisch unwirksamen Technik, in der sich diese Nachahmung darstellt.

Dagegen war es eine unberechtigte Illusionssteigerung, wenn Parrhasios den Zeuxis durch einen über sein Bild gemalten Vorhang täuschte. Wie er das zu wege gebracht hat, wissen wir zwar nicht. Aber wenn man die Geschichte überhaupt für Wahrheit halten will, so ist wohl das Wahrscheinlichste, dass er einen über das Bild zu ziehenden Vorhang imitierte und diesen wie gewisse holländische Kleinmaler, z. B. G. Dow, seitlich drapierte, indem er vielleicht gleichzeitig den Rahmen des Bildes irgendwie den Blicken entzog. Natürlich war das, was Zeuxis bei der Anschauung dieses Kunststücks empfand, kein ästhetischer Genuss. Denn er liess sich ja dadurch wirklich täuschen, und das Gefühl, das er dabei hatte, war gewiss ähnlich dem, das man hat, wenn man ein Bild sieht, in dessen einer unterer Ecke der Künstler seinen Namen in Form einer Visitenkarte mit umgebogener Ecke angebracht hat: Entweder man wird dadurch nicht getäuscht, dann empfindet man den Miserfolg des Malers störend. Oder man wird zuerst getäuscht und erst nachher auf den Irrtum aufmerksam gemacht, dann ist das, was man erlebt, eine Enttäuschung. Man ärgert sich dabei vielleicht über seine eigene Leichtgläubigkeit, lacht auch wohl über den schlechten Witz, den sich der Maler mit einem erlaubt hat, staunt im besten Falle über seine technische Virtuosität, aber alles das ist kein ästhetischer Genuss. Das Unästhetische dabei ist eben das Gefühl, dass eine wirkliche Täuschung, nicht eine bewusste Selbsttäuschung beabsichtigt war.

Eine unkünstlerische Illusionssteigerung war auch das Angriffssignal, das der griechische Maler Theon bei der Ausstellung seines vorwärtsstürmenden Hopliten geben liess. Denn dadurch musste eine partielle Täuschung entstehen, der doch die Bewegungslosigkeit des Bildes widersprach. Unkünstlerisch war die Abblendung des Rahmens durch schwarze Tücher, die ich mich bei der Ausstellung Makartscher Bilder gesehen zu haben erinnere, ebenso das elektrische Licht, mit dem Wereschtschagin die Wirkung seiner Bilder zu steigern suchte. Der belgische Maler Wiertz hat in

seinem jetzt dem Staate gehörigen Atelier in Brüssel eine Anzahl von Illusionen angebracht, die an die rohen perspektivischen Spielereien Giulio Romanos in Mantua erinnern, Riesengestalten, die den Beschauer in Schrecken setzen sollen, Scheintote, die in ihrem Sarge erwachen, gemalte Schlüssel, die so natürlich aus dem Schlüsselloch herausstehen, dass man unwillkürlich danach greift u. s. w. Einige dieser Bilder sind so angebracht, dass man sie nur durch ein Guckloch sehen kann und dass das Licht aus einer besonderen Quelle grell auf sie fällt, wodurch die schreckhafte Wirkung noch gesteigert wird. In Castans Panoptikum in Berlin war ein solches Guckloch mit der Aufschrift versehen: Nicht für nervöse Leute!

Es giebt wohl keinen feinfühligen Beschauer, der diese Illusionssteigerungen nicht als unkünstlerisch empfände. Es sind geschmacklose Spielereien, Ausgeburten einer krankhaften Phantasie, an denen man eben sieht, wie das jedem temperamentvollen Künstler angeborene Streben nach Illusion bei ungesunder geistiger Anlage ins Übertriebene und Anormale umschlagen kann.

Ähnlich diesen Kunststücken sind die Dioramen, bei denen das Bild ebenfalls durch ein Guckloch angesehen und durch eine besondere Lichtquelle erleuchtet wird. Die Steigerung der Illusion beruht dabei auf der Vernichtung des Rahmens und auf der künstlichen Fixierung des Auges des Beschauers am Guckloch. Darüber haben wir schon bei Gelegenheit der demonstrationes des Brunelleschi und Alberti (oben S. 215) gesprochen. Natürlich ist diese Aufhebung illusionsstörender Momente schon deshalb nutzlos, weil dadurch die übrigen illusionsstörenden Momente, z. B. die Bewegungslosigkeit, doch nicht beseitigt werden, der Eindruck also wiederum ein schwankender wird. Alle derartigen Illusionssteigerungen sind, wenn sie auch als Beweis für das Bedürfnis nach Illusion dienen können, doch nur Eselsbrücken für solche, die infolge ihres degenerierten künstlerischen Instinkts nicht mehr die Kraft haben, sich mit Hilfe der natürlichen Illusionsmittel der Vorstellung der Natur hinzugeben.

Ein besonders instruktives Beispiel für die partielle Aufhebung illusionsstörender Momente bieten die seit einigen Jahrzehnten so beliebt gewordenen Panoramen. Der Ästhetiker hätte keine Veranlassung diese auf den ästhetischen Unverstand der Menge spekulierenden Geschäftsunternehmungen zu berühren, wenn sich nicht auch Maler von Namen in den Dienst dieser unkünstlerischen

Spekulation gestellt hätten. Über das Verwerfliche der Idee herrscht unter Sachverständigen soviel ich weiss nur eine Stimme. Allerdings wird dieses Urteil nicht immer richtig begründet, indem man nämlich vielfach behauptet, der Realismus als solcher sei hier das ästhetisch Verwerfliche. Natürlich ist das Unsinn, wie aus den Zeugnissen des siebenten Kapitels hervorgeht.

Neuerdings hat man das Stillose der Panoramen darin sehen wollen, dass ein feinfühliges Auge es störend empfinde, durch die teilweise malerische, teilweise plastische Ausführung des Panoramas zur Akkomodation an Entfernungen veranlasst zu werden, die im Gegensatz zu den wirklichen Entfernungen der Dinge ständen. Man sehe in Wirklichkeit einen Meter Distanz, dem Gefühlseindruck nach dagegen eine Meile. Dieser Widerspruch rufe ein Unbehagen, eine Art Schwindel hervor, anstatt des Behagens eines klaren Raumeindrucks.

Aber das ist der Grund nicht. Denn auch einem gewöhnlichen Bilde gegenüber muss man sich bei der Anschauung zum Teil in Entfernungen versetzen, die viel grösser sind als die wirkliche Entfernung der Bildfläche vom Auge. Das Beleidigende ist vielmehr die partielle Aufhebung der Illusion, die in der plastischen Ausführung eines Teiles der Darstellung, nämlich des Vordergrundes liegt. Denn während der Hintergrund malerisch ausgeführt ist, stehen die Erdhügel, Grasbüschel, Wege, Steine, Mauern, Häuser, Bäume und sonstigen Bestandteile des Vordergrundes wirklich im Raume, sind sogar teilweise von unbezweifelbarer Echtheit. Dadurch wird es unmöglich, dass der Beschauer sich ihnen gegenüber in eine bewusste Selbsttäuschung versetzt. Was er sieht, ist ja wirklicher Raum, wirkliche Natur, er braucht es sich nicht erst in Natur von einer bestimmten Raumtiefe zu übersetzen. Bei dem gemalten Hintergrunde dagegen muss er diese Übersetzung vollziehen. Dabei ist der Übergang von dem plastischen Vordergrunde zu dem gemalten Hintergrunde oft in so raffinierter Weise hergestellt, dass man z. B. nicht sieht, wo eine in das Bild hineingehende aus wirklichen Steinen bestehende Mauer anfängt sich in Malerei fortzusetzen.

Die Folge davon ist die, dass der Vorgang der bewussten Selbsttäuschung dem Panorama gegenüber nur in ungleichmässiger Weise zu stande kommen kann. Das Bewusstsein, das dem Hintergrunde gegenüber einen Akt der Illusion vollziehen musste, findet dem Vordergrunde gegenüber gethane Arbeit. Oder umgekehrt:

das Bewusstsein, das den Vordergrund mit Recht als Natur nimmt, möchte beim Fortschreiten in die Tiefe auch den Hintergrund als Natur nehmen und ist unangenehm berührt, wenn ihm hier plötzlich eine Illusionsthätigkeit zugemutet wird, auf die es nicht vorbereitet war. Dadurch entsteht wiederum derselbe hinkende Eindruck wie beim Stereoskop und Kinematographen.

Besonders peinlich wird der Eindruck, wenn der Beschauer sich bewegt, wozu ja die runde Estrade in der Mitte, wenn sie sich nicht selber dreht, schon durch ihre Form auffordert. Dann verschieben sich zwar die Gegenstände des Vordergrundes, die ja im wirklichen Raume stehen, sehr stark gegeneinander, aber die Objekte des Hintergrundes, da sie gemalt sind, nicht. Dadurch entsteht ein Missverhältnis, ein Widerspruch, der sich in unangenehmer Weise geltend macht, ja geradezu das Gefühl des Schwindels hervorruft. Man fragt sich in der That, was es für einen Zweck hat, durch plastische Ausführung der näher befindlichen Gegenstände einen wirklichen Raum zu schaffen, wenn dieser schon in einer Entfernung von wenigen Metern aufhört und von einer bemalten Fläche abgelöst wird. Eine solche partielle Aufhebung illusionsstörender Momente ist schon deshalb unkünstlerisch, weil das Ganze dadurch in Bezug auf das Raumproblem in zwei scharf voneinander getrennte Teile zerlegt wird, die psychisch ganz verschieden wirken. Man kann wohl in einem Kunstwerk wirklichen Raum ohne wirkliche Bewegung geben — wie es z. B. die Plastik thut —, aber man kann nicht einen Teil einer räumlich gedachten Wirklichkeit räumlich, den anderen flächenhaft darstellen. Das käme ungefähr auf dasselbe heraus wie wenn man in einer plastischen Gruppe unbewegte Figuren mit automatisch bewegten zusammenstellen wollte oder wie wenn die Barockdekoration zuweilen die Glieder plastischer Figuren in Malerei fortsetzt. Die teilweise plastische Ausführung des Panoramas ist eben nur eine t e i l w e i s e Aufhebung e i n e s illusionsstörenden Moments, nämlich der Flächenhaftigkeit des Bildes. Eine weitere Aufhebung eines solchen ist die Unterdrückung des Rahmens, die sich aus der Anbringung des Bildes auf einer cylindrischen in sich selbst zurücklaufenden Fläche ergiebt. Die Absicht der Illusion ist also klar. Dem Beschauer soll mit aller Gewalt die Natur vorgetäuscht werden. Aber ganz ist das doch nicht geglückt. Obwohl man mitten in den Dingen drinzustehen glaubt, ist doch alles, auch das Bewegteste unbewegt: ein Widerspruch, über den man ebenfalls nicht hinauskommen

kann. Und es ist ohne Zweifel stilistisch richtiger die Unmöglichkeit einer Täuschung allseitig d. h. nach allen Richtungen hin anzuerkennen, als nach der einen Richtung hin eine Täuschung zu versuchen, der auf der anderen Seite lauter Enttäuschungen gegenüberstehen. Dadurch erhält der Beschauer das Gefühl des Wollens und Nichtkönnens, und dieses zerstört jeden Kunstgenuss.

Genau dasselbe gilt von den Wachsfiguren unserer Panoptiken. Als illusionsstörende Momente der Plastik lernten wir kennen: das Postament, das Zurückbleiben des Materials hinter der Wirklichkeit und die Bewegungslosigkeit. Die Plastik der Panoptiken erstrebt nun eine teilweise Vernichtung dieser illusionsstörenden Momente. Sie negiert das Postament, indem sie ihre Figuren unmittelbar auf den Fussboden, in dieselbe Höhe mit dem Beschauer stellt, so dass sie ihm wie lebende Wesen entgegentreten. Sie negiert die spezifischen Eigentümlichkeiten des Materials, indem sie anstatt des Marmors und der Bronze das dem Fleische so ähnliche bemalte Wachs verwendet. Sie negiert endlich zuweilen sogar die Bewegungslosigkeit, indem sie durch mechanisch erzeugte Bewegung ein Drehen des Kopfes, Rollen der Augen, Bewegen der Arme, Heben der Brust u. s. w. nachzuahmen sucht.

Dabei ist nun der Eindruck dieser Wachsfiguren ein ganz unkünstlerischer. Und zwar aus verschiedenen Gründen. Erstens weil ihre Urheber mit ihnen einen Täuschungsversuch gemacht haben, der an den notwendigen Unvollkommenheiten der Technik scheitern musste. Ich habe niemals eine automatisch sich bewegende Wachsfigur gesehen, die nicht den Eindruck des Lächerlichen gemacht hätte. Durch die Steifheit ihrer Bewegungen, das Starre ihres Ausdrucks wird die Vorstellung der Natur stets zerstört. Der Beschauer sieht wohl, dass eine Täuschung beabsichtigt war, er sieht aber auch, dass sie nicht gelungen ist.

Wir wollen aber einmal annehmen, die Illusion wäre vollkommen gelungen, das Ideal des Automaten, das schon dem Dichter der Ilias bei den sich bewegenden Mägden des Hephaistos vorschwebte, an dem sich später die Byzantiner mit so grossem Erfolge versuchten, das dann während des Mittelalters im Abendlande wieder auftaucht, wäre wirklich gelöst, man könnte Figuren aus Wachs herstellen, die sich ganz so bewegten wie lebendige Menschen. Was wäre damit erreicht?

Die Verwendung des Wachses allein kann noch nicht als unberechtigte Illusionssteigerung bezeichnet werden. Denn es ist

einleuchtend, dass die Plastik danach streben muss, schon durch die Wahl des Materials den Eindruck des Stofflichen, d. h. also hier des menschlichen Fleisches zu erzeugen. Ob freilich bemaltes Wachs jemals die menschliche Haut bis zur völligen Täuschung natürlich darstellen kann, möchte ich bezweifeln, die klassische Kunst hat dies jedenfalls, wie die Mädchenbüste von Lille zeigt, nicht angestrebt. Dennoch ist bei einem Wachskopf eine momentane Täuschung sehr leicht möglich. Ist es mir doch in meinem eigenen Hause passiert, dass ein etwas kurzsichtiger und zerstreuter Herr mich, nachdem ich ihn verschiedenen Damen vorgestellt hatte, bat, ihn auch der „Dame da hinten" — das war nämlich die über die anderen Damen emporragende Kopie der Liller Mädchenbüste — vorzustellen.

Ich zweifle nicht, dass Wachsfiguren, die auf ebener Erde stehen und deren Haare und Gewänder aus wirklichen Haaren und wirklichem Tuch sind, im ersten Augenblick die meisten Menschen täuschen. Dass sie es im Panoptikum nicht thun, beruht wohl nur darauf, dass man hier auf derartige Täuschungsversuche gefasst ist, sein ganzes Bewusstsein darauf eingestellt hat.

Käme hier aber eine wirkliche Täuschung zu stande, so wäre natürlich gleichzeitig ein ästhetischer Genuss unmöglich. Der Herr, der die Liller Mädchenbüste für eine lebendige Dame hielt, genoss sie währenddem ohne Zweifel nicht ästhetisch. Ehe er den Irrtum erkannte, hatte er dieselbe gesellschaftliche Hochachtung vor der vermeintlichen Dame, die man vor wirklichen Damen zu haben pflegt, nachher schämte er sich seines Irrtums. Beides sind keine ästhetischen Gefühle. Es ist auch ganz unwahrscheinlich, dass man ein Kunstwerk, durch das man zuerst wirklich getäuscht worden ist, nachher überhaupt noch geniessen kann. Man kann sich wohl durch genaueres Ansehen und Anfühlen theoretisch davon überzeugen, dass es keine Natur ist. Aber das gleichmässige und lebendige Spiel der Phantasie, das den Kunstgenuss ausmacht, kann dann nicht mehr zu stande kommen. Bei genauerem Hinsehen wird man überdies stets die Ungeschicklichkeiten der Ausführung, das Automatische der Bewegungen, das Starre des Ausdrucks bemerken und als Abweichung von der Natur empfinden.

Ich erinnere mich, dass vor Jahren in Castans Panoptikum in Berlin auf dem oberen Treppenabsatz die Wachsfigur einer Dame aufgestellt war, die den Kopf leicht hin und her bewegend und von Zeit zu Zeit eine Lorgnette an die Augen führend die die

Treppe heraufkommenden Besucher musterte. Fast jeder, der diese Figur zum erstenmale sah, liess sich durch sie täuschen. Allerdings entdeckte er seinen Irrtum, sobald er näher herantrat und die Bewegungen aufmerksam verfolgte. Aber jetzt war natürlich von ästhetischem Genuss keine Rede mehr. Das Gemisch von Neugier, Grauen und Verwunderung, das ihn jetzt erfüllte, zusammen mit dem leichten Vergnügen über die witzige Idee, die dem Ganzen zu Grunde lag, war offenbar kein ästhetischer Genuss. Abgesehen von den kleinen Ungeschicklichkeiten, die selbst bei der vollendetsten Technik in einem solchen Falle nicht ausbleiben, musste schon die Ungleichmässigkeit der Täuschungsmittel den ästhetischen Genuss unmöglich machen. Denn Haare und Kleider dieser Frau waren wirkliche Natur, Gesicht und Hände dagegen Wachs. Sobald man also den Irrtum erkannt hatte, konnte man den Akt der bewussten Selbsttäuschung wohl dem Nackten, nicht aber den Haaren und Gewändern gegenüber vollziehen. Es liegt also hier genau derselbe Fall vor wie beim Stereoskop und Panorama, indem es sich um eine partielle Aufhebung der illusionsstörenden Momente handelt, die eine einheitliche Phantasiethätigkeit unmöglich macht.

An alledem erkennt man, dass in der Kunst auch schon der Versuch einer wirklichen Täuschung, sei es im ganzen, sei es nach einzelnen Seiten hin unästhetisch ist. Ein reiner ästhetischer Genuss kann nur zu stande kommen, wenn der Künstler von vornherein auf wirkliche Täuschung verzichtet, d. h. gerade so viel illusionsstörende Momente bestehen lässt, als genügen um die bei dem Geniessenden entstehende Selbsttäuschung zu einer bewussten zu machen. Wenn man ein Kunstwerk von vornherein gar nicht anders wie als ästhetischen Schein ansieht und sich unter stetem Festhalten dieser Vorstellung allmählich so sehr in die Illusion hineinsteigert, dass man das Vorgetäuschte n a h e z u für Wirklichkeit nimmt, so kommt eine bewusste Selbsttäuschung, d. h. ein ästhetischer Genuss zu stande. Wenn man aber beim ersten Anblick eines Kunstwerks getäuscht wird und den Irrtum nachher erkennt, so ist das, was zu stande kommt, eine Enttäuschung, also ein Unlustgefühl.

Gerade diese illusionistischen Missgriffe sind der schlagendste Beweis für die Illusionstheorie. Nehmen wir selbst an, es gelänge einmal durch eine hochgradig gesteigerte Technik, nicht nur auf der Fläche wie beim Kinematographen, sondern auch im Raume,

mit plastischen Figuren Handlungen genau so darzustellen wie sie sich in Wirklichkeit begeben hätten oder begeben haben könnten, so wäre der Effekt eben einfach der, dass die dargestellten Szenen für das Bewusstsein des Beschauers Wirklichkeit wären. Jetzt erst könnte man von einer Doublette der Natur reden, und damit wäre das Ideal des doktrinären Naturalismus, nämlich Zusammenfallen der Kunst mit der Natur erreicht. Dieses Ideal wäre aber Negation jeder wahren Kunst. Ein Kunstwerk dagegen, das die Natur mit einem anderen Material nachahmt und dieses Material ganz offen bekennt, kann niemals eine Doublette der Natur genannt werden. Es ist stets nur ein Surrogat der Natur, ein Symbol der Wirklichkeit, das dem Beschauer die nicht vorhandene Natur ersetzen, in seinem Geiste die Vorstellung der Wirklichkeit erzeugen soll. Und mit dieser Vorstellung ist stets die eines schaffenden Künstlers verbunden, der mit dem Kunstwerk irgend etwas sagen, irgendwie auf den Beschauer wirken will.

Darauf beruht es ja auch, dass wir in den Verbrecherkammern der Panoptiken nur Grauen und Unlust empfinden. Ein Verbrecher kann an sich wohl Gegenstand ästhetischer Lust sein. Man denke nur an Shakespeares Richard III. oder Schillers Verbrecher aus verlorener Ehre. Solche Gestalten sind durch die Form der künstlerischen Darstellung aus unserer unmittelbaren Nähe weggerückt, in eine ideale Sphäre emporgehoben. Wir wissen ja, das wir es bei ihnen nur mit Scheinbildern, Phantasieschöpfungen zu thun haben. In den Verbrecherkammern der Panoptiken dagegen stehen die Verbrecher auf demselben Boden mit dem Beschauer, in seiner unmittelbaren Nähe. Man hat das Gefühl, dass sie plötzlich lebendig werden und einen niederstechen könnten. Natürlich kann daraus nur ein Unlustgefühl entstehen. Dass es trotzdem Menschen giebt, die solche Räume besuchen, sich durch einen derartigen Anblick den Kitzel eines gewissen Grauens bereiten, will wenig besagen: Früher gab es auch Menschen, die Gladiatorenkämpfe und Hinrichtungen gern ansahen, und heute giebt es Menschen, die sich an Stiergefechten ergötzen oder ihre Freude am Schweineschlachten haben. Die Bedürfnisse der Menschen sind eben verschieden. Wir haben es hier nur mit den ästhetischen zu thun.

Ebenso lässt sich in der Musik die unkünstlerische Illusion leicht nachweisen. Man denke nur an gewisse moderne Formen der Tonmalerei. Die klassischen Meister verwendeten den malenden Stil immer in künstlerisch abgeklärter Form, indem sie die Geräusche

des Lebens und der Natur in die Formen der Musik, d. h. Melodie, Rhythmus und Harmonie übersetzten. Was man dabei hört, ist immer Musik, nur ganz von weitem wird man an die Geräusche, die durch sie dargestellt werden sollen, erinnert. Moderne Komponisten scheuen sich dagegen nicht, die Geräusche der Natur, Donner, Kanonenschüsse, das Geblök einer Hammelherde u. s. w. vollkommen naturgetreu darzustellen. Mögen auch in einem solchen Falle noch immer illusionsstörende Momente vorhanden sein, gerade der Versuch der Täuschung bei gleichzeitigem Vorhandensein solcher Illusionsstörungen ist dann das ästhetisch Beleidigende.

So erinnere ich mich z. B. in Luzern ein Orgelkonzert gehört zu haben, das mit der musikalischen Imitation eines Gewitters schloss. Man glaubte alle Geräusche des Regens und Sturms, zuletzt auch das Klatschen der Regentropfen auf dem Dach der Kirche zu hören, so dass die Zuhörer unwillkürlich zur Decke emporschauten und nach ihren Regenschirmen griffen. In diesem Augenblick empfanden sie natürlich nicht ästhetisch. Das Ganze war ein Kunststück, keine Kunst.

In der Architektur ist eine Täuschung in dem Sinne, dass der Beschauer in der Materie wirkliche Natur und wirkliches Leben zu sehen glaubte, ganz unmöglich. Selbst die verhältnismässig naturalistischsten Stile, die Spätgotik und das Rokoko, sind niemals so weit gegangen. Die Formen werden immer um ein Gewisses von der Natur entfernt gehalten, und noch niemand hat eine jener naturalistischen Übergangsformen zwischen Baukunst und Natur, wie künstliche Grottenbildungen, Felsenimitationen u. s. w. mit der Natur verwechselt. Eher könnte man von einer unkünstlerischen Illusion angesichts der bekannten Materialtäuschungen reden, die heutzutage in der Architektur gebräuchlich sind und übrigens auch in der Plastik eine traurige Rolle spielen. Sie sind lediglich durch das Streben nach Sparsamkeit zu erklären. Sparsamkeit ist an sich wohl berechtigt. Wer nur die Mittel hat billigeres Material wie Gips, Stuck u. s. w. zu verwenden und dieses offen als solches bekennt, ist nicht zu tadeln. Natürlich ist Gips und Stuck nicht so schön wie Marmor, ebensowenig wie Cement den Vergleich mit Sandstein aushält. Aber diese Stoffe erfüllen doch ihren Zweck technisch und dekorativ in gewisser Weise. Verwerflich ist es nur, wenn man mit Surrogaten ein echtes Material vortäuschen will. Wer den echten Marmor durch Marmorstuck, die Bronze durch bronzierten Gips, den Stein der Gesimse durch weiss an-

gestrichene Zink- oder Holzprofile ersetzt, der will den Anschein erwecken, als ob er teureres Material verwendete, während er nur billigeres verwendet. Ein solches Verfahren wird wohl von allen Ästhetikern ohne Ausnahme verurteilt. Die Illusionsästhetik kann es nur unter den Gesichtspunkt der unkünstlerischen Illusion stellen.

Dagegen giebt es eine Form der Materialtäuschung, die ästhetisch berechtigt ist. Das ist die, bei der die Natur des verwendeten Materials ganz offen zugestanden und der Beschauer nur in eine spielende Täuschung versetzt wird. Beispiele dafür bietet besonders die antike Stuckierung. So zeigen z. B. die älteren pompejanischen Dekorationsweisen eine Quadrierung der Stuckflächen, die offenbar Marmorinkrustation nachahmen soll. Aber die ganz konventionelle Färbung dieser Marmorquadern macht eine wirkliche Verwechslung mit Marmor unmöglich. Es ist nicht einzusehen, warum das unberechtigt sein sollte. Man könnte eine solche spielende Täuschung ganz gut unter den Begriff der bewussten Selbsttäuschung fassen.

Auch in der dekorativen Kunst kann man Beispiele wirklicher Täuschungen nachweisen. Dazu gehört es noch nicht, wenn die Dekorationsmalerei des Jesuitenstils die Gewölbe der Kirchen perspektivisch bemalt und dadurch den Raum scheinbar erweitert. Denn das thaten auch schon Mantegna und Correggio, und jedermann weiss, dass die Malerei in Wirklichkeit flächenhaft ist. Ebenso rechne ich es zu den ästhetisch berechtigten Täuschungen, wenn man im Fussbodenmosaik gitterförmige perspektivisch gezeichnete und abschattierte Mäander anbringt oder Teppiche mit plastisch schattierten Blumen oder Holzfüllungen mit perspektivisch konstruierten Prospekten in Intarsia verziert. Unsere landläufige Ästhetik, die das Wesen der Illusion nicht klar erkannt hat, will allerdings von Ornamenten dieser Art nichts wissen. Besonders die Fussböden müssen immer herhalten, um zu beweisen, dass es Unsinn sei, eine Fläche, auf der man geht, gitterartig zu verzieren, da man dabei fortwährend das beängstigende Gefühl habe, als müsse man auf dem unebenen Boden stolpern. Doch ist ja bei diesen Ornamenten die Illusion niemals so weit getrieben, dass eine wirkliche Täuschung zu stande käme. Beim Mosaik z. B. erhält schon die Zusammensetzung des Bildes aus kleinen Steinchen, bei Teppichen die Textur des Gewebes, bei Intarsien die wechselnde Spiegelung der Hölzer den Beschauer dauernd in dem Gefühl der Flächenhaftigkeit. Flächenornamente aber deshalb zu verwerfen, weil sie die Vorstellung der Raumvertiefung erwecken,

während sie in Wirklichkeit plastisch an der entsprechenden Stelle undenkbar wären, das würde ebenso borniert sein wie die larmoyante Klage Vitruvs über die phantastischen Wanddekorationen seiner Zeit, die lauter technische Unmöglichkeiten enthielten. Als ob nicht die Schönheit dieser Dekorationen gerade in dem freien halb perspektivischen, halb doch wieder nicht perspektivischen Spiel mit phantastischen Architekturformen bestände, die praktisch an diesen Stellen ganz unmöglich sind. Wenn eine malerische Verzierung z. B. eines Gefässes, die mit räumlicher Illusion ausgeführt ist, deshalb verwerflich wäre, weil man doch keine Löcher in Gefässe schlägt, dann müsste auch ein Staffeleibild mit perspektivischer Raumvertiefung missfallen, weil man für gewöhnlich in Leinwand und Holzbretter keine Löcher stösst.

Eine Dekoration, bei der eine wirkliche Täuschung beabsichtigt ist, sind dagegen imitierte Blumen. Man verwendet sie wohl einmal aus Bequemlichkeit, weil man frische nicht zur Hand hat. Aber die Täuschung, die sie hervorrufen sollen, lässt keinen ästhetischen Genuss aufkommen. Entweder ist sie gelungen, dann sieht man in den imitierten Blumen wirkliche, d. h. Natur und keine Kunst. Oder sie ist nicht gelungen, dann ist man enttäuscht, weil die Absicht, die man dabei hatte, nicht erreicht ist. Im ersteren Falle ist die Persönlichkeit des schaffenden Künstlers aus dem Bewusstsein des Beschauers völlig ausgelöscht, im letzteren verhindert die schlechte Ausführung sogar den Genuss, den man an dem wirklichen oder vermeintlichen Naturprodukt haben könnte.

Dass das Ornament niemals darauf ausgehen kann, den Eindruck der wirklichen Natur zu erzeugen, leuchtet sofort ein, wenn man sich die Funktion des lebenden Grüns in unserer Ausstattung klar macht. Wirkliche Bäume, Kränze und Guirlanden kann man als Dekoration von Gebäuden nur bei besonderen festlichen Gelegenheiten verwenden, wo es darauf ankommt, in den Festraum etwas von der lebendigen Natur hineinzutragen. Als dauernden Schmuck könnte man sie selbst dann nicht verwenden, wenn es gelänge, sie zu fixieren und wetterbeständig zu machen. Denn ein so geschmücktes Bauwerk würde ebenso wie ein Panorama in zwei Teile zerfallen, von denen der eine für das Bewusstsein Natur, der andere Kunst wäre. Man könnte auch ihm gegenüber keine einheitliche Illusionsthätigkeit vollziehen. Dagegen eine in Stein nachgebildete Guirlande, ein Blattkranz aus Bronze, der an einem tektonischen Kunstwerk angebracht wird, ist nicht nur eine

Schöpfung von Menschenhand, sondern will sich auch dem Beschauer gar nicht als etwas anderes geben. Dabei können die Formen immerhin den natürlichen ähnlich gebildet werden, wenn nur keine wirkliche Täuschung angestrebt wird.

Ebenso ist es mit dem tierischen Ornament. Die bekannten bunten Fayencefiguren von Rehen, Möpsen, Hasen u. s. w., die man zuweilen in unseren Gärten sieht, sind ein durchaus unkünstlerischer Schmuck, da man beim ersten Anblick wirklich durch sie getäuscht wird. Die Täuschung wird nicht nur durch die natürliche Farbe, sondern auch durch das Fehlen des Postaments hervorgebracht, da diese Tiere meistens direkt auf dem Rasen liegen oder stehen. Und selbst da wo der Beschauer gewitzigt ist und die Täuschung sofort durchschaut, empfindet er die Absicht zu täuschen als unästhetisch.

Sogar das klassische Kunstgewerbe der Renaissance weist Missgriffe dieser Art auf. Die Naturabgüsse von Schlangen, Eidechsen, Schnecken u. s. w., die Jamnitzer an seinen Prachtgefässen anbrachte, sind, obwohl man sie ja wegen des Materials — des vergoldeten Silbers — nicht mit der Natur verwechseln kann, doch kein künstlerisches Ornament. Denn man sieht in ihnen nichts als einen mechanischen Abklatsch von der Natur. Sie wirken ebenso wie ein Gipsabguss nach dem Leben oder eine Totenmaske. Hätte der Goldschmied solche Naturabgüsse nur benutzt, um die Tiere danach frei zu modellieren, wie es etwa Palissy bei den Verzierungen seiner bekannten Teller gethan hat, so wären es Kunstwerke gewesen, ebenso wie ja die Bildhauer der Renaissance seit Verrocchio ihre Porträtbüsten sehr oft mit Benutzung von Totenmasken oder Abgüssen über dem Leben modelliert haben. Unkünstlerisch ist eben nur das Zusammenfallen des Kunstwerks mit der Natur für das Bewusstsein des Beschauers, einerlei ob der Stoff dabei derselbe oder ein anderer ist. Sobald ein Nacharbeiten, ein freies Nachmodellieren, in dem sich das persönliche Gefühl des Künstlers ausspricht, hinzutritt, ist ein solcher Abguss ebenso als Kunstwerk aufzufassen, wie eine retouchierte Künstlerphotographie oder ein Bild, das mit Hilfe einer Photographie gemalt ist. Dann fühlt man eben trotz und neben der Natur die Persönlichkeit des Künstlers hindurch, und darauf kommt alles an.

Auch die Taschenspielerei und höhere Magie sind unkünstlerische Formen der Illusionserzeugung. Nehmen wir einmal eine besonders bekannte Produktion dieser Art, z. B. das Verschwinden-

lassen der Handschuhe in der Luft. Wie haben wir uns den psychischen Vorgang bei ihrem Anblick zu denken?

Dabei müssen wir zweierlei unterscheiden, nämlich die Art, wie sich das Kind und wie sich der Erwachsene dabei verhält. Das Kind, das ein solches Kunststück zum erstenmal sieht und nicht weiss wie es gemacht wird, hat dabei überhaupt nicht zwei verschiedene Vorstellungen. Es sieht vielmehr die Handschuhe in der Luft verschwinden, und hat auch die Vorstellung, dass sie das wirklich thun. Es wird vielleicht über das Kunststück staunen, möglicherweise an Hexerei und übernatürliche Kräfte glauben, jedenfalls eine sehr starke Vorstellung von der Persönlichkeit des Künstlers haben. Aber es wird sich nicht aus dem Bilde, das es wahrnimmt, ein davon abweichendes Vorstellungsbild entwickeln, Wahrnehmungsbild und Vorstellungsbild fallen vielmehr für sein Bewusstsein ganz zusammen. Es fehlt also hier das wichtigste Kennzeichen für den Kunstgenuss, nämlich die Bewusstheit der Selbsttäuschung.

Der Erwachsene dagegen, der solche Produktionen schon öfters gesehen hat und ganz genau weiss, dass Geschwindigkeit keine Hexerei ist, empfindet das Wahrnehmungsbild als etwas von der Wirklichkeit Abweichendes. Die Handschuhe verschwinden für sein Bewusstsein durchaus nicht in der Luft, sondern werden in irgend einer Weise vom Taschenspieler eskamotiert. Es entstehen also bei ihm in der That neben dem Wahrnehmungsbilde noch andere davon verschiedene Vorstellungsbilder. Aber das Verhältnis dieser zu dem Wahrnehmungsbilde ist ein ganz anderes als bei der ästhetischen Anschauung. Denn entweder weiss der Zuschauer, wie das Kunststück gemacht wird, dann sieht er das, was er sich vorstellt, auch wirklich und wundert sich nur über die Schnelligkeit, mit der der Taschenspieler die Bewegungen ausführt. Oder er weiss es nicht, dann sucht er den wahren Vorgang zu e r r a t e n, indem er verschiedene ihm vorschwebende Möglichkeiten mit dem Wahrnehmungsbilde zusammenbringt. Im ersteren Falle handelt es sich um einfache Bewunderung der Virtuosität, im letzteren um eine ganz zufällige Verbindung mehrerer Vorstellungsbilder mit dem Wahrnehmungsbilde zum Zweck der Erklärung des letzteren. Die einzige Ähnlichkeit mit dem Kunstgenuss ist hier also die, dass mehrere Vorstellungen gleichzeitig im Bewusstsein vorhanden sind. Das Verhältnis dieser Vorstellungen zu einander ist aber ein rein willkürliches, zufälliges. Wenn ich ein Gemälde in der Phan-

tasie zur Wirklichkeit ergänze, so thue ich das auf Grund ganz bestimmter Züge, die mich gerade zu dieser Ergänzung anregen. Das Vorstellungsbild entwickelt sich organisch aus dem Wahrnehmungsbilde. Wenn ich aber an das Wahrnehmungsbild des Taschenspielerkunststücks rein versuchsweise eine Anzahl von Vorstellungsbildern heranbringe, durch die ich glaube die Sache allenfalls erklären zu können, so ist das offenbar etwas ganz anderes, viel Zufälligeres und Willkürlicheres.

Auch die Absicht, die der Taschenspieler mit seiner Thätigkeit verfolgt, ist eine ganz andere als die, die dem Künstler vorschwebt. Der Taschenspieler will wirklich täuschen, der Künstler nur zu einer spielenden Selbsttäuschung anregen. Während der letztere gerade diejenigen Formen anwendet, die dem Wahrnehmenden infolge seiner Kenntnis der Natur die gewollte Vorstellung suggerieren, bemüht sich der erstere, durch allerlei Kunstgriffe die Entwickelung der richtigen Vorstellung aus dem Wahrnehmungsbilde zu hintertreiben. Seine Absicht ist also genau die entgegengesetzte.

Das letztere gilt nun von allen „Illusionen" der höheren Magie, der scheinbaren Verbrennung oder Köpfung lebender Personen, dem Emporschweben in die Luft infolge optischer Spiegelung, den plötzlichen überraschenden Verwandlungen u. s. w. Denn hier handelt es sich immer um die Absicht wirklicher Täuschung. Mag auch der Zuschauer bei solchen Produktionen theoretisch wissen, dass er getäuscht werden soll, so ist sein psychisches Erlebnis doch keine bewusste Selbsttäuschung, da er die Mittel, mit denen der Künstler diese Wirkung erreicht, nicht durchschaut. Für den ästhetischen Genuss ist eben dieses Durchschauen, diese Klarheit über das Verhältnis der Darstellungsmittel zu der beabsichtigten Wirkung unerlässliche Voraussetzung.

Somit haben wir durch die Analyse der unkünstlerischen Illusion einen klaren Einblick in das Wesen der künstlerischen gewonnen. Wir sind dabei von der empirisch feststehenden Thatsache ausgegangen, dass die hier besprochenen Vergnügungen niedere Formen der Illusion sind, dass sie keinen höheren Kunstgenuss erzeugen. Und indem wir nun den Unterschied dieser Thätigkeiten von den eigentlich künstlerischen zu ermitteln suchten, fanden wir, dass eine der wichtigsten Bedingungen des wahren Kunstgenusses das strenge Auseinanderhalten von Kunst und Natur ist. Wo wahrer Kunstgenuss entstehen soll, muss im Bewusstsein des Geniessenden nicht nur die Vorstellung des Naturobjektes oder des

Lebens oder des Gefühls, das der Künstler darstellen will, sondern auch die Vorstellung des schaffenden Künstlers klar vorhanden sein. Eine Schöpfung, die uns nicht zu der Vorstellung dessen anregt, was sie darstellen will, ist kein wirkliches Kunstwerk. Aber eine Schöpfung, die uns eine Naturvorstellung, ein Gefühl u. s. w. derart oktroyiert, dass wir das Dargestellte für Wirklichkeit halten und den Künstler als Schöpfer darüber vergessen, hat ebenfalls keinen höheren Kunstwert. Die Illusionsästhetik setzt eben beides in gleicher Weise voraus. Sie verurteilt jede künstlerische Thätigkeit oder jede künstliche Manipulation, die auf wirkliche Täuschung ausgeht, aber sie missbilligt auch jede künstlerische Thätigkeit, die es nicht auf Illusion, d. h. auf eine innerhalb der gegebenen Grenzen möglichst deutliche und lebendige Veranschaulichung des Dargestellten abgesehen hat.

Jedenfalls hat diese Untersuchung bewiesen, dass alle Einwendungen, die man aus den besprochenen Pseudokünsten gegen die Illusionstheorie gewinnen zu können glaubte, hinfällig sind. Sie sollten — nach der Ansicht derer, die sie vorbrachten — beweisen, dass die Illusion eine niedere sensationelle Form der Kunstwirkung sei, die für den höheren Kunstgenuss gar keine Bedeutung habe. Und sie haben bewiesen, dass die künstlerische Illusion nicht eine wirkliche, sondern eine bewusste Selbsttäuschung ist, als welche ich sie allezeit aufgefasst habe.

Eine Ästhetik, die nicht auf dem Boden der bewussten Selbsttäuschung steht, ist diesen Pseudokünsten gegenüber völlig ratlos. Wer die Schönheit des Kunstwerks entweder in seiner Form oder in seinem Inhalt sieht, kann absolut nicht erklären, warum derartige Produktionen, falls sie nur eine schöne Form oder einen schönen Inhalt haben, niederer Art sein sollen. Wenn das Bild eines schönen Modells deshalb schön ist, weil dieses Modell formal schön ist, warum soll dann nicht auch eine Photographie desselben Modells ein Kunstwerk sein, wenn sie nur technisch gut ausgeführt ist? Und doch fühlt jedermann, dass ihr gegenüber kein voller ästhetischer Genuss zu stande kommen kann. Wenn eine schauspielerische Darstellung deshalb schön ist, weil sie einen schönen Inhalt hat, warum soll die kinematographische Vorführung desselben Inhalts keinen ästhetischen Genuss bereiten können?

Vor allen Dingen aber kann man ohne das Prinzip der bewussten Selbsttäuschung den wesentlichen Unterschied zwischen Kunst- und Naturschönheit nicht verstehen. Denn wenn die Schön-

heit der Natur ganz auf denselben Eigenschaften des Objekts beruhte wie die der Kunst, wie würde es sich dann erklären, dass ein Kunstwerk, das den Beschauer wirklich täuscht, ästhetisch minderwertig ist, da es doch dann als Natur genommen wird und der ästhetische Genuss am Naturobjekt ganz derselbe ist wie am Kunstwerk?

Um derartige Schwierigkeiten zu lösen, muss man dann natürlich zu den Theorien der Idealisierung oder zu allerlei metaphysischen Spekulationen über die Kunst greifen, die sich mit den thatsächlichen Verhältnissen nicht vertragen. Man muss die Schönheit des Kunstwerks in der Art sehen, wie der Künstler die Natur steigert, d. h. verschönert, während sie doch nur darin besteht, wie er mit den Mitteln seiner Kunst den Eindruck der Natur so stark erzeugt, dass der Geniessende in dem Kunstwerk völlig aufgeht, es fast so ansieht, als wenn es Wirklichkeit wäre.

Diese Schwierigkeiten allein würden genügen, um die Richtigkeit der Illusionstheorie zu erweisen. Wer nicht von ihr ausgeht, sieht das Wesen der Kunst in Dingen, in denen es nicht besteht. Er unterschätzt die Bedeutung einerseits der Erzeugung eines lebendigen Natureindrucks, andererseits der Persönlichkeit des Künstlers für das Bewusstsein des Geniessenden, und öffnet dadurch sowohl den Irrtümern des Idealismus als auch des Naturalismus die Thüre.

ZEHNTES KAPITEL
DIE FORM

DAS Mittel nun, durch das der Künstler die im Vorigen nachgewiesene bewusste Selbsttäuschung erzeugt, das Elixir, durch das er die tote Materie für die Anschauung zum Leben erweckt, ist die Form. Ich habe schon früher (S. 16 f.) betont, dass es ein Irrtum der Formästhetik war, das Geheimnis des Schönen in der Form als solcher zu erkennen, und es muss jetzt noch im

einzelnen nachgewiesen werden, welchen Zweck die Form denn nun eigentlich in der Kunst hat, welche Rolle sie bei der ästhetischen Anschauung thatsächlich spielt. Ich beschränke mich dabei in diesem Kapitel auf allgemeine Andeutungen, indem ich mir nur für einen formalen Reiz, nämlich den der Proportion, eine genaue Analyse im nächsten Kapitel vorbehalte. Denn gerade die formale Seite der Kunst wird in den Handbüchern der Ästhetik gewöhnlich eingehend behandelt, und wenn nur der richtige Gesichtspunkt erst gefunden ist, kann sich jeder das Einzelne leicht selbst entwickeln.

Jede Form, d. h. jedes räumliche und zeitliche Verhältnis, jeder Linienzug, jede Farbe, jeder Ton u. s. w. wirkt in doppelter Weise, nämlich rein sinnlich und illusionistisch. Unter der rein sinnlichen Wirkung verstehe ich eine solche, bei der sich an die Wahrnehmung und das unmittelbar durch sie erzeugte Lustgefühl kein weiterer psychischer Vorgang anschliesst. An der Thatsache eines solchen rein sinnlichen Lustgefühls, eines wie man auch wohl gesagt hat direkten ästhetischen Faktors ist natürlich nicht zu zweifeln. Dass man an einer gesättigten intensiven Farbe, einem vollen und weichen Ton schon an sich Freude haben kann, dass bestimmte Farben- und Tonzusammenstellungen schon an sich, ohne Beziehung zu irgend etwas, was sie bedeuten, Lust erregen können, hat wohl noch nie jemand bestritten. Die Frage, um die es sich für den Ästhetiker handelt, ist nur die: Erstens, wie viel von der Wirkung der Form ist in den verschiedenen Künsten rein sinnlich? Zweitens ist diese rein sinnliche Wirkung der illusionistischen an Bedeutung gleichzustellen? Drittens kann man sie wissenschaftlich erklären? Viertens kann man nachweisen, dass sie allgemeingültigen Gesetzen unterworfen ist?

Auch hierfür habe ich schon oben (S. 24 und 74) die Gesichtspunkte gegeben, indem ich betont habe, dass nicht der geringste Grund vorliegt, die sinnlichen Lustgefühle, die durch das Gesicht und das Gehör vermittelt werden, anders zu beurteilen als die Lustgefühle der niederen Sinne, des Geschmacks- und Geruchs-, des Tast- und Temperatursinns. Wenn wir uns gewöhnt haben, die letzteren aus der Ästhetik auszuschliessen, die ersteren dagegen dazu zu rechnen, so lässt sich das logisch und psychologisch in keiner Weise rechtfertigen. Beide stellen das „Angenehme“ im Gegensatz zum „Schönen“ dar. Eine gewisse Unterscheidung wird nur dadurch geschaffen, dass die ersteren, die ja als Lustgefühle

des Gesichts und Gehörs für die Kunst allein in Betracht kommen, in der höheren Kunst meistens in Verbindung mit Illusionsreizen auftreten, während die letzteren als Lustgefühle der niederen Sinne immer für sich allein, in ihrer nackten Sinnlichkeit dastehen. Kein Wunder, dass wir jene ästhetisch erforschen, diese dagegen dem Physiologen zur Untersuchung überlassen. Eine Gänseleberpastete schmeckt eben nur gut, weiter nichts, ein Gedicht klingt gut, hat aber ausserdem einen Inhalt, regt uns zu Vorstellungen an, die über das Sinnliche hinausgehen. Die bunten Glasstückchen eines Kaleidoskops, die sich bei jeder Drehung des Glases zu anderen symmetrischen Kombinationen zusammenordnen, regen uns nur sinnlich an, da wir uns gar nichts darunter denken können, die Farbenakkorde auf einem Bilde von Tizian regen uns zwar auch durch ihre harmonische Schönheit sinnlich an, erzeugen aber ausserdem, da sie etwas bedeuten, in uns Illusion. Die harmonisch abgestimmten Töne einer Äolsharfe, in die der Wind bläst, sind in ihrem Zusammenklang ein für uns sinnlich angenehmes Geräusch. Die Töne einer Beethovenschen Symphonie klingen zwar auch harmonisch zusammen, regen uns aber ausserdem zu einer Stimmung an.

Daraus ergiebt sich nun sofort die Überlegenheit der illusionistischen Reize über die rein sinnlichen. Wenn wir den Wert eines Kunstwerks nach der Intensität und Fülle der Vorstellungen bemessen, die es dem Geniessenden zuführt, so stehen offenbar diejenigen Kunstwerke am höchsten, die ausser den sinnlichen Reizen auch noch illusionistische bieten. Es ist gewiss eine niedere Wirkung, wenn in einem bunten Teppich die Farben nur als Elemente eines reizvollen harmonischen Ensembles wirken, während sie beim Bilde ausserdem noch im Sinne der Raumillusion wirken, bestimmte Stoffe charakterisieren, das Geschlecht, den Charakter, den Ausdruck der Menschen anzeigen. Deshalb wird, solange die Erde steht, Rembrandts Hundertguldenblatt höher geschätzt werden als ein Ornament von van de Velde (trotz der Bewegungsillusion, die dieses erzeugt), Shakespeares Hamlet höher als ein Serpentintanz (trotz des halb sinnlichen halb ästhetischen Genusses, den man an letzterem hat), ein von Virtuosenhand gespieltes Tonstück höher als ein Glockenspiel oder eine Drehorgel (und mögen diese auch noch so rein gestimmt sein).

Nun ist es allerdings selbstverständlich, dass der Mensch sich ausser den ästhetischen auch möglichst viel sinnliche Lustempfindungen zu verschaffen sucht. Er wird, da er überhaupt nach

Steigerung der Lust strebt, auch in der Kunst im allgemeinen solche Töne und Farben bevorzugen, die schon an sich, d. h. rein sinnlich einen Reiz haben. Darauf beruht es, dass z. B. in der Musik, besonders der modernen europäischen, die Harmonie eine so grosse Rolle spielt, und dass auch in der Geschichte der Malerei ein Streben nach warmen harmonisch abgestimmten Farben immer wieder hervortritt. Diese Thatsache allein widerspricht der Illusionstheorie noch keineswegs. Denn sie lässt ja offen, dass diese optischen und akustischen Reize gleichzeitig illusionistisch wirken, und dass diese Wirkung eben ihre höhere ist. Man braucht, um sich den einen Reiz zu verschaffen, den anderen darum nicht aufzugeben, und die Frage ist nur die, ob die Kunst, wenn sie einmal einen derselben aufgiebt, lieber auf den formalen oder auf den illusionistischen verzichtet. Und da zeigt sich nun, dass beide Künste, Musik und Malerei, auch Entwickelungen durchgemacht haben, in denen die sinnlichen Reize ganz hinter den illusionistischen zurücktraten. Ich erinnere an die realistischen Schulen der Malerei, denen man ja immer eine Vorliebe für graue, trübe oder grelle, harte Farbenzusammenstellungen vorgeworfen hat, an die griechische Musik, die wie wir jetzt wissen Tonmalerei ohne wesentlich harmonischen Charakter war, und an die neueste Musik, die mit ihren Dissonanzen schon manches feinfühlige und konservative Ohr beleidigt hat.

Nun ist es doch sehr auffallend, dass in allen diesen Fällen der Verzicht auf die schöne Form stets zu Gunsten irgend einer Illusion erfolgt, die der Künstler mit dem Kunstwerk erzeugen will. So verzichtet z. B. der naturalistische Maler auf die schöne, das heisst sinnlich reizende Farbe, wenn es gilt die Illusion des grauen Arbeiterelends oder einer grauen nebligen Landschaft zu erzeugen, so verwendet der moderne Komponist Dissonanzen, wenn er das Hereinbrechen eines widrigen Geschicks oder die innere Zerrissenheit und Unzufriedenheit der menschlichen Seele veranschaulichen will. Wer der Kunst das verbietet, zeigt damit, dass er auf einem ganz äusserlichen Standpunkt steht, dass er die ästhetischen Kinderschuhe noch nicht ausgetreten hat. Alles das sind ja auch nicht erst moderne Errungenschaften. Schon die Klassiker haben es gethan, nur dass bei ihnen die formalen Reize neben den illusionistischen nicht ganz so sehr zurücktreten, wie es z. B. in der modernen Musik der Fall ist. Der Ästhetiker wird gerade aus diesen Thatsachen den Schluss ziehen, dass die Illusionsreize den formalen überlegen sind. Wenn bei einem Konflikt

zwischen beiden immer die ersteren siegen, so darf man daraus schliessen, dass die Kunst wohl allenfalls ohne formale, nicht aber ohne illusionistische Reize existieren kann.

Wenn wir uns nun mit diesen allgemeinen Gesichtspunkten zu den einzelnen Reizen wenden und dabei mit den akustischen beginnen, so ist bekanntlich die Ursache, warum ein Ton schöner ist als ein Geräusch, warum konsonierende Töne besser klingen als dissonierende, in der Regelmässigkeit der Schallwellen und dem rationalen Verhältnis der Schwingungszahlen der einzelnen Töne, das wieder mit dem Mitschwingen der Obertöne zusammenhängt, zu erkennen. So sehr dies nun auch einleuchtet, so wenig kann man ästhetisch damit anfangen. Denn diese Thatsache würde ja eigentlich fordern, dass die Kunst sich überhaupt keiner Geräusche bediente und beim Zusammenklingen mehrerer Töne immer nach der denkbar grössten Konsonanz strebte. Das ist aber wie gesagt keineswegs der Fall. Wir wenden, besonders in der Orchestermusik, noch sehr häufig das Geräusch an, und eine Musik, die nur aus Akkorden bestände, würde uns im höchsten Grade langweilig sein. Die Musik als Kunst erfüllt also thatsächlich die Forderung nicht, die die Tonphysiologie stellt, ganz abgesehen von ihrer modernen Entwickelung, der man eine Bevorzugung naturalistischer Geräusche, lärmender Dissonanzen nicht mit Unrecht vorgeworfen hat. Schon die Dissonanz an sich, mag sie nun stärker oder weniger stark hervortreten, mag sie nun aufgelöst werden oder nicht, mag man sie nun als Folie der Konsonanz auffassen oder sonstwie erklären, widerspricht der physiologischen Forderung. Sie kann nur vom Standpunkt des Ausdrucks, d. h. der Illusion erklärt werden. Die Dissonanz ist einfach deshalb berechtigt, weil das, was die Musik ausdrücken soll, auch einen dissonanten Charakter haben kann. Eine Harmonie ist natürlich in erster Linie deshalb schön, weil sie sinnlich reizend ist. Schön kann aber auch eine Disharmonie sein, wenn sie nur an der Stelle, an der sie steht, etwas bedeutet. Es ist natürlich müssig, darüber zu streiten, ob uns an der modernen Musik mehr der sinnliche Reiz oder die Ausdrucksfähigkeit gefällt — die Menschen werden entsprechend ihrer verschiedenen Organisation in dieser Beziehung verschiedene Bedürfnisse haben — sicher ist nur soviel, dass Harmonie sowohl wie Disharmonie in den Dienst des Ausdrucks gestellt werden können, während doch von beiden nur die Harmonie als sinnlicher Reiz aufgefasst werden kann. Und wenn

wir nun sehen, dass das, was die moderne Musik mit derjenigen Bachs und seiner Zeitgenossen, oder gar der griechischen Musik gemein hat, nicht der Reiz bestimmter harmonischer Formen, sondern ihre Ausdrucksfähigkeit ist, wenn wir endlich zugeben müssen, dass dies und dies allein die Musik mit allen anderen Künsten verbindet, so haben wir wohl das Recht, daraus zu schliessen, dass das, was die Musik zur Kunst macht, eben ihre Fähigkeit ist, Illusion zu erzeugen.

Wenn wir heutzutage bei klassischen Kompositionen den Ausdrucksgehalt vielleicht weniger stark empfinden, dafür aber um so stärker die strenge gebundene Form, so dürfen wir daraus nicht schliessen, dass die klassischen Meister eine Formkunst, die modernen dagegen eine Kunst des Ausdrucks hätten schaffen wollen. Denn auch für jene war die Form ein Mittel des Ausdrucks. Das geht schon daraus hervor, dass viele von ihnen bei ihrem ersten Auftreten wegen ihrer Rücksichtslosigkeit gegen die hergebrachten Formen, wegen des Lärms, der Disharmonien ihrer Musik verspottet worden sind. Es wäre deshalb falsch den Ausdrucksgehalt ihrer Kompositionen nach unserem modernen Gefühl, das durch viel stärkere Mittel der Illusionserzeugung verwöhnt worden ist, zu beurteilen.

Auch in Bezug auf die Melodie ist der Unterschied der modernen von der klassischen Musik nicht der, dass die letztere durch die Form, die erstere durch den Ausdruck zu wirken suchte. Die Tendenz auf den Ausdruck haben vielmehr beide. Nur sucht sich die moderne unendliche Melodie dabei mehr dem allmählichen Verlauf der Gefühle, wie er sich in Wirklichkeit entwickelt, anzupassen, während die klassische abgeschlossene Melodie den Anspruch, auch in dieser Beziehung die Wirklichkeit wiederzugeben, gar nicht macht.

Natürlich kann die Ästhetik in dem Streite der beiden Richtungen keine Entscheidung treffen, da es kein Gesetz giebt, wonach man bestimmen könnte, bis wohin die Wirkung der rein formalen Reize der Musik gewahrt bleiben muss. Da die Lust am sinnlichen Wohlklang der Töne ebenso berechtigt ist wie die Lust an der Illusion, kann man nur konstatieren, dass die Anhänger der klassischen Richtung die Musik mehr als Erzeugerin angenehmer und gewohnter Tonfolgen, die der modernen mehr als Erzeugerin von Vorstellungen und Gefühlen auffassen. Höchstens könnte man historisch feststellen, dass die Entwickelung sich im grossen Ganzen

mehr in der Richtung auf den Ausdruck als auf die schöne Form vollzieht, woraus sich ebenfalls eine gewisse Superiorität des Ausdrucks zu ergeben scheint. Ich sage das, obwohl ich für meine Person die klassische Musik höher schätze als die moderne. Vielleicht ist das deshalb zu bemerken nicht überflüssig, weil daraus hervorgeht, dass sich meine Theorie weniger auf Grund meines persönlichen Geschmacks als aus logisch-psychologischen Erwägungen entwickelt hat.

Die wichtigste Form, deren sich die Musik bedient, ist der Rhythmus. Auch dieser, auf den ich hier noch einmal zurückkommen muss (vgl. S. 145), hat eine doppelte Seite, eine sinnliche und eine illusionistische. Jene entspricht der subjektiven Bewegungsillusion, diese der objektiven Bewegungs- und Gefühlsillusion. Die sinnliche Seite des Rhythmus bezieht sich auf die Ausführung oder Vorstellung einer angenehmen Eigenbewegung, die illusionistische auf die Vorstellung irgend einer sei es angenehmen sei es unangenehmen Bewegung anderer und auf die Vorstellung des mit einer solchen zusammenhängenden Ausdrucks. Nach dem früher Ausgeführten ist es selbstverständlich, dass ich den höheren ästhetischen Reiz des Rhythmus nicht in der Annehmlichkeit der ihm entsprechenden Bewegung, sondern in seiner Ausdrucksfähigkeit überhaupt sehe. Natürlich beschränke ich das Wort Rhythmus dabei auf die Künste des Geschehens, Tanz, Musik und Poesie. Wenn man in den Künsten des Raumes von Rhythmus spricht, so ist das immer eine uneigentliche übertragene Anwendung des Wortes. Man meint dann gar nicht Rhythmus, sondern vielmehr Reihung, alternierende Reihung, Symmetrie u. s. w. Unter Rhythmus im strengen Sinne des Wortes verstehen wir immer nur den in gleichen Zeitabständen erfolgenden Betonungswechsel bei Bewegungen, Tönen und Worten.

Über die Entstehung des Rhythmus sind schon viele Hypothesen aufgestellt worden. Ich muss mich hier begnügen, meine Ansicht kurz zu entwickeln. Der Ursprung des Rhythmus ist wie ich glaube in dem Bau und der Bewegung des menschlichen Körpers zu suchen. Die Bewegungen des Menschen sind in Bezug auf ihren Zweck von dreierlei Art: Entweder sie dienen einem bestimmten Zwecke oder sie sind zwecklos, d. h. werden nur um ihrer selbst willen ausgeführt, oder es verbindet sich bei ihnen beides. Die erste Art wollen wir als Arbeitsbewegungen, die zweite als Spielbewegungen, die dritte als kombinierte Arbeits- und Spielbewegungen bezeichnen. Im allgemeinen

ist eine Bewegung um so lustvoller, je weniger sie zu einem bestimmten Zweck ausgeführt wird. Aber auch Arbeitsbewegungen können, solange der Körper frisch ist, mit Lust ausgeführt werden. Sie sowohl wie die Spielbewegungen sind aber nur eine Zeit lang lusterregend. Zu lange ausgeführt erzeugen sie Ermüdung und mit der Ermüdung tritt Unlust ein.

Nun kann man leicht die Beobachtung machen, dass alle Bewegungen, die man längere Zeit fortsetzen muss, von selbst einen regelmässigen, fast automatischen Charakter annehmen. Das kommt daher, dass man automatisch ausgeführte Bewegungen länger aushält als solche, zu denen man fortwährend neue Willensimpulse braucht. Wer regelmässig fortmarschiert, marschiert länger und ausdauernder als wer einmal rascher, einmal langsamer geht.

Jede automatische Bewegung muss aber deshalb rhythmisch werden, weil die bilaterale Form des menschlichen Körpers keine andere regelmässige Bewegung zulässt. Schon dass wir zwei gleichlange Arme und zwei gleichlange Beine haben, macht jede Bewegung des Körpers, bei der seine beiden Seiten in gleicher Weise beansprucht werden, rhythmisch. Denn zwei gleichlange Glieder müssen sich bei gleicher Arbeitsleistung und gleichem Kraftaufwand auch gleich lange bewegen. Und da nun Beine und Arme ihrer Länge nach voneinander verschieden sind, so ergiebt sich daraus, dass bei Bewegungen wie dem Gehen, wo das Schlenkern der Arme von dem Vorsetzen der Beine veranlasst wird und sich ihm eingliedert, ein rhythmischer Wechsel zweier verschieden betonter Elemente entsteht. Auch die Bewegungen, die aus einem Hin und Her, Auf und Nieder, Vor und Zurück, Heben und Zuschlagen, Ausholen und Zustossen bestehen, sind rhythmisch und setzen sich aus einem betonten und einem unbetonten Teil zusammen. Man kann nur rhythmisch gehen, laufen, säen, mähen, hacken, dreschen, sägen, stampfen, einrammen u. s. w. Alle diese Bewegungen bestehen mindestens aus zwei verschieden betonten Elementen. Meistens ergiebt sich aus der verschiedenen dynamischen Ausbildung der beiden Seiten des menschlichen Körpers (Rechtshändigkeit, Antritt mit dem linken Fusse, Tragen des Gewehrs auf der linken Schulter) noch eine weitere Rhythmisierung mit grösseren Perioden.

Der Lustwert dieser rhythmischen Bewegung für das Individuum geht nun zunächst aus seiner grösseren Widerstandsfähigkeit gegen die Ermüdung hervor. Ganz abgesehen davon, dass länger

dauernde Bewegungen schon von selbst rhythmisch werden, hat die rhythmische Bewegung den grossen Vorzug, dass bei ihr die einzelnen Glieder und ihre Muskeln abwechselnd angespannt und abgespannt werden. Beim Gehen ruht sich das eine Bein aus, während das andere in Thätigkeit ist, beim Heben des Armes werden andere Muskeln in Anspruch genommen als beim Zuschlagen. Wie wichtig ein derartiger Wechsel für das Wohlbehagen des Körpers ist, ergiebt sich daraus, dass selbst beim ruhigen Stehen die Last des Körpers abwechselnd auf dem einen und dem anderen Beine ruht, und dass wir beim Sitzen und Liegen ohne es zu wissen fortwährend die beiden Seiten des Körpers abwechselnd in Anspruch nehmen.

Eine weitere Ursache des Rhythmus ist die gesellschaftliche Ausführung der Bewegungen. Arbeits- sowohl wie Spielbewegungen werden besonders gern in Gesellschaft ausgeführt. Das beruht teilweise auf dem angeborenen sozialen Bedürfnis der Menschen, teilweise aber auch darauf, dass viele Bewegungen wie Marschieren im Felde, Mähen, Dreschen, Einrammen ihrer Natur nach nur in Gesellschaft ausgeführt werden können. Selbst bei Bewegungen, die mehr den Charakter von Einzelbewegungen haben, lehrt die Erfahrung, dass sie in Gesellschaft besser und stetiger ausgeführt werden. Bei engerer räumlicher Zusammendrängung fordert jede gesellschaftliche Ausführung von Bewegungen eine gewisse Regelmässigkeit. Man kann nicht im Gliede marschieren, wenn nicht alle Marschierenden den linken Fuss gleichzeitig vorsetzen. Man kann nicht in Gesellschaft mähen, wenn nicht alle Mäher gleichzeitig mit der Sense ausholen und ins Korn schneiden. Wenn der Rammblock an Seilen in die Höhe gezogen wird, so müssen alle Arbeiter gleichzeitig anziehen.

So entsteht also der Rhythmus erstens aus dem Bau des menschlichen Körpers, zweitens aus dem Kampf gegen die Ermüdung bei länger fortgesetzter Bewegung, drittens aus der gesellschaftlichen Ausführung der Bewegungen. Daraus ergiebt sich aber, dass er ursprünglich überhaupt keine Kunstform ist. Denn alles das sind gar keine Ursachen ästhetischer, sondern praktischer Art. Der Rhythmus hat einen rein biologischen Ursprung. Er ist, unter Voraussetzung gewisser immer wiederkehrender Bedingungen, diejenige Form der Bewegung, die notwendig gewählt werden musste, weil es eine andere überhaupt nicht gab. Sein Reiz ist also ursprünglich ein rein körperlicher,

der Reiz der Bequemlichkeit, der Leichtigkeit, des geringsten Kraftaufwandes. Einen ästhetischen Charakter hat er zunächst nicht.

Zur Kunstform ist der Rhythmus erst durch seine Verbindung mit dem Tanze geworden. Ich habe schon oben (S. 146f.) betont, dass der Ursprung des Rhythmus als Kunstform nur in den Spielbewegungen gesucht werden darf, da diese allezeit einen grösseren Lustwert für den Menschen haben als die Arbeitsbewegungen. Wohl versüsst sich der Mensch auch die Arbeit durch besondere Betonung ihrer rhythmischen Seite, indem er z. B. Arbeitslieder singt. Aber diese setzen den Rhythmus als Kunstform schon voraus, da ja hier die rhythmische Musik das Mittel ist, die Arbeitsbewegung angenehmer zu machen.

Der Tanz ist unter allen Spielbewegungen diejenige, die im Leben des Menschen als Quelle der Lust die grösste Bedeutung hat. Für den primitiven Menschen ist er ungeheuer wichtig. Keine Kunst wird von ihm so leidenschaftlich geliebt, dient bei feierlichen Gelegenheiten so sehr zur Einigung grosser Volksmassen. Man darf seinen starken Lustwert gewiss aus seiner ursprünglichen Verbindung mit sexuellen Gefühlen herleiten. Später war es die Illusion, d. h. seine Ausbildung nach der mimischen Seite, was ihm einen besonders hohen Reiz verlieh.

Dass der Tanz von Anfang an rhythmisch sein musste, ergiebt sich daraus, dass er, soweit wir nachkommen können, von Anfang an gesellschaftlich ausgeübt wurde. Der Primitive tanzt besonders gern und leidenschaftlich truppweise, wobei gewöhnlich die Frauen die Zuschauer bilden. Gesellschaftlich ausgeführte Spielbewegungen bedürfen aber des Rhythmus noch mehr als Arbeitsbewegungen. Denn bei ihnen liegt für jede Bewegung eine verschiedene Möglichkeit vor, der Mangel eines bestimmten Zwecks würde ein Zusammenausführen der Bewegungen ohne rhythmische Form geradezu unmöglich machen.

Solange der Tanz nur ein Ausdruck geschlechtlicher Sinnlichkeit war, ja geradezu den biologischen Zweck hatte, zur Sinnlichkeit zu reizen, war auch der Lustwert des Rhythmus ein rein sinnlicher. Zu der mechanischen Annehmlichkeit der Bewegung kam noch ein sexuelles Element hinzu, das ebenfalls nicht geeignet ist, seinen ästhetischen Wert in unseren Augen zu steigern. Denn angenehme und sinnlich reizende Bewegungen sind deshalb noch keineswegs ästhetisch. Selbst der Rhythmus an sich macht sie nicht dazu. Eine Menge Spielbewegungen wie Schaukeln, Ballfangen,

Reiten, Schlittschuhlaufen sind rhythmisch und angenehm, ohne darum künstlerisch im höheren Sinne zu sein. Selbst die Anschauung eines solchen Tanzes, ohne eigene Teilnahme, braucht noch keinen höheren ästhetischen Genuss zu gewähren. Denn der Rhythmus ist für den Anschauenden zunächst nur angenehm, insofern er Anlass zu einer angenehmen subjektiven Bewegungsillusion giebt. Diese subjektive Bewegungsillusion entspricht also der sinnlichen Seite des Rhythmus, sie stellt das Angenehme dieser Kunstform im Gegensatz zum Schönen dar. Die rhythmische Bewegung ist deshalb die angenehmste, weil sie bei längerer und gesellschaftlicher Ausübung die bequemste, am wenigsten ermüdende ist. Sie ist ferner die angenehmste, weil sie von jeher in Verbindung mit Vergnügungen sexuellen Charakters gestanden hat. Der Tanz ist die vollendetste Form der rhythmischen Bewegung, weil er die im Bau des menschlichen Körpers liegenden rhythmischen Möglichkeiten am vollkommensten ausnutzt. Die Anschauung des Tanzes ist deshalb angenehm, weil sie Anlass zu einer angenehmen subjektiven Bewegungsillusion giebt. In dieser ganzen Entwickelung ist noch kein höheres ästhetisches Moment enthalten. Der Reiz des Rhythmus unterscheidet sich bis dahin kaum von den Reizen des Geschmacks, des Geruchs, des Tast- und Temperatursinns. Ein ästhetischer Reiz wurde er erst als er anfing, in den Dienst des A u s d r u c k s zu treten.

Die Möglichkeit dazu war dadurch gegeben, dass der Tanz bei festlichen Gelegenheiten verschiedenen Charakters ausgeübt wurde. Der Primitive tanzt beim Wechsel der Jahreszeiten, bei der Ernte, bei der Jünglingsweihe, bei der Hochzeit, vor dem Auszug zum Kampf, bei der Friedensfeier, beim Abschluss von Bündnissen u. s. w. Jedes dieser Ereignisse hatte für diejenigen, die es erlebten, einen bestimmten Gefühlswert. Kein Wunder, dass auch der Tanz, resp. der ihm untergelegte Rhythmus einen entsprechenden Gefühlswert erhielt. Dies war um so leichter möglich, als der Rhythmus eine Form der Bewegung und die Bewegung ein Hauptmittel des Ausdrucks ist. Der Mensch giebt seine Gefühle und Stimmungen abgesehen vom Ausdruck des Gesichts besonders durch die Bewegung seines Körpers zu erkennen. Wir reden von matten, schleppenden, traurigen und von frischen, leichten, fröhlichen Bewegungen. Zwischen diesen Extremen liegt eine ganze Skala, deren sich der Tanz, wenn er will, bedienen kann.

Die natürliche Ausdrucksbewegung, wie wir sie im Leben

ausführen, ist nun aber nicht rhythmisch. Es liegt im Wesen der Selbstvergessenheit, mit der wir dabei verfahren, dass sie eher eine unregelmässige als eine regelmässige Form annimmt. Wer traurig und stockend dahinschleicht, thut es in der Regel nicht im Takt, und die lebhaften Bewegungen lustiger Kinder sind nur selten regelmässig. Sobald aber die Ausdrucksbewegung auf den Tanz übertragen wurde, musste sie rhythmisch werden. Denn der Tanz konnte ja eben, aus Gründen, die wir schon kennen gelernt haben, nur rhythmisch sein. Es kam also darauf an, den Ausdrucksgehalt, den die Bewegungen im Leben hatten, der rhythmischen Form der Tanzbewegungen anzupassen. Man musste der rhythmischen Form ansehen, welche Ausdrucksbewegung ihr zu Grunde lag, damit man durch ihren Anblick zur Vorstellung der Gefühle angeregt werden konnte, denen die analogen Bewegungen im Leben Ausdruck geben.

Jedermann hat durch die Gewohnheit des täglichen Lebens eine gewisse Vorstellung von dem Zusammenhang der Bewegungen mit den Gefühlen und Stimmungen der Menschen. Wenn er also eine rhythmische Bewegung sieht, die in ihrem Charakter sehr an eine solche Ausdrucksbewegung erinnert, so entsteht in ihm unwillkürlich die Vorstellung des entsprechenden Gefühls oder der entsprechenden Stimmung.

Erst damit ist für den Zuschauer eines Charaktertanzes die Möglichkeit einer objektiven Gefühlsillusion gegeben. Die assoziative Verbindung zwischen Gefühlen und Bewegungen, die in seinem Bewusstsein besteht, zwingt ihn dazu, in den wechselnden Rhythmen des Tanzes eine Aufeinanderfolge von Gefühlen zu sehen, die er natürlich den Tänzern, die diese Bewegungen machen, unterlegt. Er stellt sich dann eben die Tänzer von diesen Gefühlen erfüllt vor. Erst damit ist der Rhythmus zu einem höheren ästhetischen Reiz geworden.

Wir sind gewohnt, bestimmten Rhythmen einen bestimmten Gefühlscharakter unterzulegen. So reden wir von ruhig-feierlichen und fröhlich-neckischen, von leidenschaftlich-sinnlichen und kindlich-unschuldigen Rhythmen. Natürlich beruht das auf unserer Anschauung von Kunstwerken, auf der Gewohnheit, die entsprechenden Formen im Zusammenhang mit dem entsprechenden Gefühl oder der entsprechenden Gefühlsvorstellung wahrzunehmen. Denken wir uns aber in die Zeit hinein, wo dieser Zusammenhang noch nicht feststand, wo es z. B. noch keine rhythmisch ausdrucksvolle

Musik gab, so ist wohl klar, dass der Rhythmus diese Bedeutung nur durch den Tanz, und zwar durch den mimischen Tanz erhalten konnte. Denn nur im Tanz und seiner Beziehung zu Ereignissen von verschiedenem Charakter war die Möglichkeit gegeben, die Rhythmen gefühlsmässig zu differenzieren.

Der Rhythmus als Ausdruck des Gefühls ist nun aber gar kein rein formaler Reiz mehr, sondern ein Illusionsreiz. Die rhythmische Form als solche ist es ja gerade, die, durch ihre Ähnlichkeit mit der Ausdrucksbewegung des Lebens, die Gefühlsvorstellung erzeugt, d. h. der Rhythmus selbst als Kunstform tritt in den Dienst der Illusion. Wenn man also den Illusionsreiz und die formalen Reize gegeneinander abschätzen will, so muss man diese Seite des Rhythmus von vornherein ausschliessen. Denn sie fällt mit dem Illusionsreiz zusammen. Streng genommen ist es ja freilich das rhythmische Element nicht, welches dem Ausdruck dient, sondern die Ähnlichkeit der Betonung mit den Ausdrucksbewegungen des Lebens. Aber man kann die rhythmische Form, wie sie nun einmal, nach der Amalgamierung mit dieser Ausdrucksform geworden ist, nicht gut auseinandernehmen und zerlegen. Diese beiden Elemente stecken eben jetzt als integrierende Bestandteile in ihr, einerseits das der sinnlichen Lust dienende rein formale Element, andererseits das höhere künstlerische Ausdruckselement.

Danach ist nicht der Rhythmus als solcher, d. h. die in gleichen Zeitabständen erfolgende Betonung bestimmter Bewegungen das spezifisch Illusionistische des Charaktertanzes, sondern die Ähnlichkeit dieser Bewegungen mit unrhythmischen oder wenigstens nicht notwendig rhythmischen Ausdrucksbewegungen des gewöhnlichen Lebens. Der Charaktertanz ist also eigentlich nichts anderes als eine zum Zweck der gesellschaftlichen Ausübung und der Steigerung der sinnlichen Lust rhythmisch geordnete Ausdrucksbewegung. Mit anderen Worten der Rhythmus als eine besondere Form der Regelmässigkeit ist eher ein illusionsstörendes als ein illusionserregendes Element. Illusionsstörend ist er besonders insofern er von vornherein den Gedanken an den Ernst des Lebens, an wirkliches Gefühl ausschliesst, die Vorstellung einer schaffenden künstlerischen Persönlichkeit, im Gegensatz zur Natur, erweckt.

Andererseits ist er aber auch wieder illusionserregend, insofern er durch die fortwährende Wiederholung derselben Betonung den Tänzer und Zuschauer hypnotisiert, in der einmal eingeschlagenen

Richtung zu verharren zwingt. Hat derselbe durch die Ähnlichkeit des Rhythmus mit irgend einer Bewegung des Lebens erst einmal die Vorstellung eines bestimmten Gefühls gewonnen, so wird das Festhalten dieser Vorstellung ohne Zweifel durch die fortwährende Wiederholung desselben Rhythmus befördert.

Wenn der Tanz ein Beispiel der motorischen Form des Rhythmus ist, so haben wir in der Musik und Poesie Beispiele seiner sensorischen Form zu erkennen. Die Anwendung des Rhythmus in diesen beiden Künsten wäre ohne voraufgehende Entwickelung des Tanzes nicht zu erklären. In der Natur des Hörorgans liegt nichts, was an sich eine Bevorzugung der rhythmischen Tonfolge nahe legte. Eher könnte man in der Hervorbringung des Tons durch die Stimme und durch Instrumente die Ursache einer rhythmischen Formulierung erkennen, indem das Atemholen den Sänger und die Bewegung den Instrumentalmusiker auf die rhythmische Form hinweisen. Alles das will aber nichts besagen gegenüber der Thatsache, dass Musik und Poesie auf der primitiven Stufe eng mit dem Tanz verbunden waren. Tanz ohne Musik ist überhaupt undenkbar. Und Instrumental- und Vokalmusik, d. h. gesungene Poesie, bildeten ursprünglich eine Einheit. Der Tanz ist bei den Naturvölkern immer mit Instrumentalmusik, sehr oft auch mit Vokalmusik verbunden. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass Tanz, Musik und Poesie überhaupt ursprünglich eine Einheit gebildet, sich erst allmählich voneinander losgelöst haben. So würde sich auch am einfachsten erklären, dass Musik und Poesie den Rhythmus nach ihrer Loslösung vom Tanze beibehielten.

Die umgekehrte Reihenfolge ist schon deshalb unwahrscheinlich, weil die Ursachen des Rhythmus, wie wir gesehen haben, in der Bewegung, nicht in akustischen Verhältnissen zu suchen sind. Ferner deshalb, weil der Rhythmus in der Musik und Poesie nicht annähernd so streng festgehalten worden ist, wie im Tanz. Es lässt sich sehr leicht nachweisen, dass die Musik, sobald sie über die einfachsten Marsch- und Tanzrhythmen hinausging, den Rhythmus überhaupt freier zu behandeln anfing, dass die Poesie, als ihr Vortrag nicht mehr von Musik und Tanz (wenigstens rhythmischer Körperbewegung) begleitet war, sich dem Rhythmus gegenüber eine immer grössere Freiheit erlaubte. Ganze Gebiete der Poesie wie Schauspiel, Roman und Novelle kennen den Rhythmus überhaupt nicht mehr und sind doch darum nicht weniger Kunst. Ein Tanz ohne strengen Rhythmus ist dagegen ganz undenkbar. Man sieht

daran wieder einmal deutlich, dass eine Kunst, je mehr sie sich illusionistisch ausbildet, um so mehr des sinnlichen Reizes entbehren kann. Auch ergiebt sich hieraus eine Bestätigung dafür, dass der Rhythmus an sich noch durchaus kein illusionistischer Reiz ist.

Es würde hier zu weit führen, wenn ich die Entstehung der Musik und Poesie aus dem Tanze oder besser gesagt ihre Entwickelung aus einer Urkunst, in der alle drei Künste noch eine Einheit bildeten, ausführlich nachweisen wollte. Auch ist ja die Bedeutung der Tanzformen in der Geschichte der klassischen Musik allgemein bekannt, und die enge Verbindung des poetischen Metrums, der Strophen-, Vers- und Fusseinteilung mit der Bewegung (z. B. der Choreuten) lässt sich nicht bestreiten. Uns muss es hier genügen nachgewiesen zu haben, dass der Rhythmus seiner niederen Seite nach ein rein sinnlicher Reiz ist, der als solcher nicht höher eingeschätzt werden darf als alle rein sinnlichen Reize, dass er aber seiner höheren eigentlich ästhetischen Bedeutung nach nichts anderes ist als ein Illusionsreiz. Wo er in der Kunst rein sinnlich wirkt, kommt er zu dem höheren Illusionsreiz wohl als ein Plus hinzu, das den Genuss unter Umständen steigern kann, aber gleichzeitig als ein Superfluum, das auch zu entbehren ist und in zahllosen Fällen thatsächlich entbehrt wird. Wie niedrig wir dieses Superfluum einschätzen, geht schon daraus hervor, dass wir den Rundtanz, in dem es jedenfalls die grösste Rolle spielt, unter allen Künsten am tiefsten stellen.

Auch die Farben haben in Bezug auf ihre Lustwirkung eine doppelte Seite. Worauf ihre sinnliche Schönheit beruht, hat bisher niemand erklären können, das ist eine jener „letzten Thatsachen", mit denen wir rechnen müssen. Wichtig für ihre Beurteilung ist nun, dass die Meinungen über Farbenschönheit sehr auseinandergehen. Es giebt Leute, die Gelb nicht leiden können, umgekehrt haben Kinder oft für Gelb und Rot eine besondere Vorliebe. In den Zeiten der Stuck- und Gipsdekoration hielt man Weiss und Gold für die einzig erträglichen Farben. Dann kam eine Zeit, wo alles bunt, und zwar möglichst tief und warm bunt sein musste. Jetzt ist man vielfach wieder zum Weiss zurückgekehrt oder schwärmt für die gebrochenen Modefarben, die „zarten Sensationen". Früher behauptete man, möglichst kräftige intensive Farben entsprächen dem natürlichen Gefühl. Jetzt erklärt man dies umgekehrt für einen bäurischen Geschmack und hat seine Freude an Mittel-

tönen. Neuere experimentelle Untersuchungen haben gezeigt, dass ein auch nur einigermassen übereinstimmender Geschmack in Bezug auf einzelne Farben nicht nachgewiesen werden kann.

Noch verschiedener sind die Ansichten über schöne und hässliche Farbenzusammenstellungen. Zwar giebt es dafür eine Reihe sogenannter „Gesetze“, die zuweilen schon den Kindern in der Zeichenstunde beigebracht werden. Aber wenn man ihnen auf den Grund geht und die Bestimmungen der Verfasser verschiedener Farbenlehren miteinander vergleicht, so sieht man bald, dass da von Übereinstimmung keine Rede sein kann. Nach den einen wäre die Zusammenstellung von verschiedenen Sättigungs- und Helligkeitsgraden derselben Farbe schön, nach den anderen hässlich. Nach den einen hätte die Zusammenstellung der auf dem Farbenkreise benachbarten Farben einen ganz besonderen Reiz, nach den anderen die der am weitesten voneinander entfernten, d. h. der Komplementärfarben. Wieder andere wollen nicht die Komplementärfarben selbst, sondern die ihrem Verhältnis zunächststehenden für die verträglichsten halten. Auch hier hat die experimentelle Forschung eingesetzt und mit ihrem höchst scharfsinnig ausgedachten aber wissenschaftlich bedenklichen System die nicht ganz neue Thatsache ermittelt, dass ein gewisser Kontrast die Bedingung der Schönheit sei, wobei man aber über das Einzelne keine genaueren Anweisungen geben könne.

Aber kein Ästhetiker ist bisher, so viel ich sehe, auf den Gedanken gekommen, dass die Entscheidung im einzelnen Falle davon abhängt, was der Künstler mit seinen Farben sagen will. Es geht nicht an, in abstracto über die schönste Farbenzusammenstellung zu beschliessen. Die Frage tritt vielmehr in der Praxis immer in Verbindung mit einer bestimmten Aufgabe auf. Es handelt sich niemals darum irgend eine allgemeingültige Farbenzusammenstellung nachzuweisen, sondern diejenige Zusammenstellung zu finden, die gerade an der Stelle, an der sie steht, das, was der Künstler damit ausdrücken will, auch wirklich ausdrückt. Es giebt ornamentale Aufgaben, die ihrem Charakter nach kleine Farbenintervalle verlangen, und solche, bei denen grosse Intervalle am Platze sind. Einen Sarg wird man entweder einheitlich schwarz bemalen oder wenn man eine Nüance für nötig hält, sie jedenfalls innerhalb der grauen Töne suchen. Eine Wiege wird man dagegen ganz gut bunt bemalen können. Eine Villa in freier Landschaft wird grelle Farben, weiss, rot, gelb, grün, blau vertragen, einen Palast in einer engen Strasse

wird man eher einfarbig halten und nur durch sein Relief wirken lassen. Ein Vergnügungslokal wird in ganz anderen Farben und Farbenzusammenstellungen ausgemalt werden als eine Leichenhalle. Kurz es kommt auf den Charakter des zu verzierenden Objekts an, auf die Stimmung, die man mit der Dekoration erzeugen will.

Daher denn auch die Thatsache, dass in mustergültigen ornamentalen Kompositionen eine wahrhaft unendliche Fülle von Farbenzusammenstellungen vorkommt, darunter solche, die den angeblichen von früheren Farbentheoretikern aufgestellten Gesetzen schnurstracks widersprechen. Man erklärt dies gewöhnlich daraus, dass die Farben durch ihre Nachbarschaft modifiziert werden und deshalb auch in einem grösseren Ensemble anders zu einander stehen als bei paarweiser Gruppierung. In der That ist ja bekannt, dass Farben, die im Zweiklang vielen Leuten unsympathisch sind, oft schon im Dreiklang ganz erträglich erscheinen, dass ferner die Umgebung, die Umrahmung, die Ausdehnung, der Sättigungsgrad u. s. w. auf das Zusammenstimmen einen Einfluss hat. Unklar ist nur, wie man unter diesen Verhältnissen überhaupt von Gesetzen der Farbenzusammenstellung sprechen will, während doch die Entscheidung im einzelnen Falle teils von der Aufgabe, teils vom persönlichen Belieben des Künstlers abhängt. Dass der einzelne Mensch durch Vererbung und Anpassung, also Verhältnisse, denen wir meistens nicht nachkommen können, eine Vorliebe für bestimmte Farben und Farbenzusammenstellungen hat, ist freilich nicht zu bezweifeln. Aus dieser persönlichen Vorliebe in Verbindung mit dem Charakter der jeweils zu lösenden Aufgabe geht eben die Farbenwahl hervor, die im einzelnen Falle getroffen wird. Ein anderer Künstler würde vielleicht eine ganz andere treffen. Wenn man sich der ganz verschiedenen Farbenakkorde erinnert, die in den verschiedenen Malerschulen herrschen, wenn man den fortwährenden Wechsel der Modefarben in der Wohnungsausstattung, den Kleidern u. s. w. beobachtet, wenn man insbesondere in die Toilettengeheimnisse der Damen eindringt und ihre Launenhaftigkeit in Bezug auf die sogenannten schönen Zusammenstellungen bemerkt, z. B. sieht, wie Farbenpaare, die früher für unbedingt hässlich galten, wie blau und grün, rot und violett, gelb und rot, heutzutage durchaus nicht mehr als anstössig gelten, so verzichtet man gern darauf, in dieser Beziehung Gesetze ermitteln zu wollen. Das Einzige was man sagen kann, ist, dass die Wirkung der Farben zwei Seiten hat, eine sinnliche, die von der persönlichen Disposition

abhängt, und eine ästhetische, für die der Charakter der zu lösenden Aufgabe das Entscheidende ist. Die letztere ist aber illusionistisch. Denn es kommt dabei darauf an, diejenigen Farben und Farbenzusammenstellungen zu wählen, die in dem besonderen Falle die gerade beabsichtigte Illusion in Bezug auf Gefühl und Stimmung am besten erzeugen.

Die Möglichkeit dieser Wirkung liegt wiederum in dem gesetzmässigen Zusammenhang der Farben mit den Gefühlen und Stimmungen. Über den Stimmungs- und Gefühlswert der Farben kann man in jeder Ästhetik Genaueres nachlesen. Sie sind teils durch natürliche Verhältnisse gegeben (Schwarz — Nacht, Tod, Grauen. Rot — Feuer, Hitze, Leidenschaft. Gold — Pracht, Reichtum, Macht u. s. w.), teils auch wohl konventionell entstanden. Nicht alle Völker trauern schwarz. Die Farbenwahl der Naturvölker bei ihren Körperbemalungen hängt von vielen äusseren Verhältnissen, Farbe der Haut, Vorkommen bestimmter Pigmente im Boden u. s. w. ab, die zu ganz verschiedenen Gewohnheiten und folglich auch zu ganz verschiedenen Assoziationen führen können. Auch hier ist also die Assoziation die Vorbedingung der ästhetischen Ausdrucksfähigkeit der Farben. Dadurch, dass gewisse Farben und Farbenzusammenstellungen immer im Zusammenhang mit Erscheinungen und Gefühlen eines bestimmten Charakters gesehen werden (z. B. Schwarz beim Tode), erhalten sie einen assoziativen Gefühlswert, derart, dass, wenn wir diese Farben sehen, gleichzeitig die Vorstellung der entsprechenden Gefühle oder Stimmungen in uns entsteht. Die Kunst bedient sich natürlich dieser Assoziationen und verwendet die Farben immer da, wo sie die Vorstellung des entsprechenden Gefühls erzeugen will. Die daraus erwachsende Schönheit ist aber eine rein illusionistische. Der sinnliche Reiz der Farben hat damit gar nichts zu thun. Die Farben, die bei der Dekoration eines Sarges und einer Leichenhalle als schön empfunden werden, sind rein sinnlich betrachtet ohne Zweifel hässlich. Das ist wieder ein Beispiel dafür, dass wo ein Konflikt zwischen der sinnlichen und charakteristischen Schönheit eintritt, die letztere immer siegt. Deshalb ist auch das einzige Gesetz, das man in Bezug auf die Farbenwahl aufstellen kann, folgendes: Man wähle die Farben so, dass die Illusion entsteht, die man erzeugen will. Ein feinfühliger Künstler wird sich bei jeder dekorativen Aufgabe, die ihm gestellt wird, so in die Bedeutung des Ganzen hineindenken, dass er sofort fühlt, ob in diesem Falle ein wärmerer oder

kälterer Gesamtton, eine Zusammenstellung dieser oder jener Art mehr am Platze ist. Darüber lassen sich keine allgemeinen Gesetze geben. Die Vielgestaltigkeit des Lebens schafft hier immer neue Aufgaben und Lösungen.

Noch offenbarer ist der illusionistische Charakter der Farbenschönheit in der Malerei. Die graue Farbe einer Auster auf einem holländischen Stillleben ist an sich gewiss nicht sinnlich schön. Aber wenn diese Farbe in der richtigen Weise, mit Lokalton, Schatten, Licht, Reflex u. s. w. aufgetragen wird und in ihrem Umriss und ihrer Form den Eindruck einer Auster macht, so ist sie ästhetisch schön. Denn sie entspricht dem Bilde, das wir uns von einer Auster, durch wiederholte Anschauung der Natur, gemacht haben. Die rötliche Farbe des nackten menschlichen Körpers ist an sich schon schöner. Aber ihre Schönheit im Bilde beruht nicht darauf, dass sie sinnlich angenehm ist, sondern dass sie etwas bedeutet. In diesem Sinne ist es sehr charakteristisch, dass die Theoretiker der venezianischen Schule wie Dolce die Schönheit der Farben durchaus nicht in ihrem sinnlichen Reiz oder ihrem harmonischen Zusammenklang, sondern vielmehr darin erkennen, dass sie etwas bedeuten, eine bestimmte Naturvorstellung erzeugen. In ihren Augen ist Tizian nicht deshalb der grösste Kolorist, weil seine Farben die schönsten, d. h. dekorativ wirksamsten sind, sondern weil sie am meisten den Eindruck des Fleisches, der Haare und der übrigen Stoffe, die sie darstellen sollen, machen. Auch für Vasari hat das Kolorit nur insofern Bedeutung, als es dazu dient, die einzelnen Figuren und Gruppen eines Bildes gegeneinander abzuheben, die Illusion des Vor- und Hintereinander, des Reliefs, der plastischen Wirkung zu erzeugen. Es ist interessant, dass auch der Bildhauer Hildebrand, der ja den eigentlichen Wert der Kunst in der „Kraft, im Menschen die Illusion zu erwecken“ sieht (Problem der Form S. 41), damit vollkommen übereinstimmt: „Es ist auf der Hand liegend, dass die Farbe in einem dienenden Verhältnisse zur räumlichen Vorstellung steht und nur insofern beim Bilde von einer inneren Einheit der Farbe die Rede sein kann, als diese an der grossen Arbeit, ein Raumganzes zu bilden, teilnimmt. Nicht um den Reiz der Farbe an sich, wie beim Teppich, sondern um ihr Erscheinungsverhältnis als Distanzträger handelt es sich in erster Linie ... Die Leuchtkraft eines Bildes hat nur dann die eigentliche Bedeutung, wenn sie mit Beobachtung aller raumentwickelnden Erscheinungsfaktoren

zu stande kommt und als Mittel zu dem allgemeinen Zwecke (der Raumvorstellung) verwendet ist. Sie kann eben nur das Resultat dieser allgemeinen künstlerischen Gestaltung eines Bildes sein und kann nicht direkt an sich angestrebt, durch diese oder jene technischen Mittel erreicht werden. Sie bleibt sonst rein dekorativ, wird aber nicht Ausdruck unserer Gesamtvorstellung der Natur". (Problem der Form S. 60 f.).

Wie niedrig die klassischen Meister die rein dekorative Schönheit der Farben anschlugen, lehrt auch die Bemerkung Leonardo da Vincis, dass die Schönheit der Farben lediglich ein Verdienst der Fabrikanten sei, die sie herstellten, und Dolces, dass von dieser Art Farbenschönheit die Frauen, die sich schminkten, am meisten verständen.

Die Überlegenheit der illusionistischen Farbenschönheit über die dekorative geht aber auch hier wieder daraus hervor, dass wo beide miteinander in Konflikt geraten, die erstere immer Siegerin bleibt. Die Zusammenstellung Blau und Grün wurde früher allgemein für schlecht oder wenigstens bedenklich gehalten. Dennoch trägt heutzutage kein Landschafter Bedenken, sie da wo auf einem Bilde Himmel und Bäume zusammenstossen anzuwenden, weil sie eben hier der Natur entspricht. Wenn die ältere Landschaft das Grün der Blätter gern nach Gelb oder Braun hin abwandelte, so mag sich das aus einem unbewussten Gefühl für die dekorative Bedenklichkeit dieser Zusammenstellung erklären. Aber über derartige „Verschönerungen" der Natur sind wir doch jetzt längst hinaus.

Die höhere ästhetische Schönheit der Farbe in der Malerei ist also ihre Fähigkeit, im Sinne der Illusion zu wirken. Diese Illusionswirkung, die Hildebrand als Bildhauer einseitig in der Erzeugung einer Raumvorstellung erkennt, ist erstens Raumwirkung (einschliesslich plastischer Formwirkung), zweitens stoffliche Wirkung. Das haben uns die Zeugnisse der antiken und italienischen Kunstschriftsteller zur Genüge gelehrt. Es ist ein Irrtum, wenn Laien zuweilen glauben, dass ein Maler, der sich mit dem Tonverhältnis zweier einander benachbarter Farben auf einem Bilde abmüht, dabei nur an das Verhältnis dieser Farben zueinander dächte. Er denkt vielmehr an das Verhältnis dieser Farben zur Natur resp. zu der Vorstellung von der Natur, die er im Kopfe hat. Es ist nicht das Verhältnis dieser Farben an sich, sondern die Vergleichung zwischen ihm und dem Verhältnis der natürlichen Ton-

werte in der Vorstellung, was ihn interessiert. Er ist mit den beiden Tönen erst dann zufrieden, wenn sie eine klare Naturanschauung erzeugen, d. h. wenn die Dinge, an denen sie sich befinden, plastisch aus der Fläche heraustreten, eine klare Raumanschauung möglich machen und den Eindruck der Stoffe, aus denen sie bestehend gedacht sind, hervorbringen.

Die höhere ästhetische Schönheit der Farben ist also relativ, sie kann nur im Verhältnis zu einer schon vorher im Bewusstsein vorhandenen Vorstellung erkannt und gewürdigt werden. Ganz ebenso verhält es sich mit der Linienschönheit. Auch diese hat eine sinnliche und eine illusionistische Seite. Für die sinnliche scheint die Leichtigkeit der Apperzeption das Entscheidende zu sein. Wenigstens kann man sehr häufig die Behauptung lesen, dass diejenige Linie die schönste sei, an der das Auge mit der geringsten Muskelanstrengung und dem grössten Wohlgefühl entlanggleite. Welche das ist, darüber gehen die Ansichten freilich auseinander. Am eingehendsten begründet ist noch die von mathematischer Seite aufgestellte Theorie, dass die Stetigkeit der Linien das eigentliche Kennzeichen ihrer Schönheit sei. Am hässlichsten seien unstetige Linien wie der Zickzack, am schönsten stetige Kurven wie die Ellipse. Dazwischen gäbe es verschiedene Abstufungen je nach dem Grade der Stetigkeit. Auf verhältnismässig niedriger Stufe stehe die einfache Gerade als stetige Linie erster Ordnung. Schon etwas schöner sei die stetige Linie zweiter Ordnung, z. B. eine gerade Linie, die sich in einer gebogenen (nach Art eines Schürhakens) fortsetze, am schönsten eine stetige Kurve dritter Ordnung, z. B. ein Kreis oder eine Ellipse u. s. w.

Dem widerspricht nun aber, dass die Kunst von jeher keineswegs die Kurven dritter Ordnung bevorzugt hat. So besteht z. B. die Architektur mit ihren Dreiecken, Vierecken und Trapezen eigentlich nur aus geraden unstetigen Linien, und ein so beliebtes Ornament wie das geometrische enthält ebenfalls mehr unstetige als stetige Elemente. In vielen Landschaften würde es überhaupt schwer sein, eine stetige Linie nachzuweisen. Man sieht daraus eben, dass Leichtigkeit der Apperzeption und ästhetische Schönheit keineswegs zusammenfallen, dass der ästhetische Genuss nicht von der grösseren oder geringeren Bequemlichkeit der Muskelbewegung abhängt, sondern von höheren geistigeren Dingen.

Besonders der griechischen Plastik gegenüber macht sich dieser äusserlich formalistische Standpunkt oft in einseitiger Weise geltend.

Schon Hogarth hatte von einer Schönheitslinie gefabelt, die sich z. B. an griechischen Statuen beobachten lasse. Noch jetzt kann man alle Augenblicke hören, dass die Schönheit eines ruhig ponderierten, mit leicht ausgebogener Standhüfte dastehenden griechischen Jünglings auf der geschwungenen S-Linie beruhe, die sein Körper beschreibe, dass das Auge mit Wonne an den sanft gebogenen Umrissen der Muskeln u. s. w. entlanggleite. Aber wenn dies die Ursache der Schönheit einer solchen Figur wäre, dann wäre der Genuss daran wahrlich etwas sehr Niedriges. Er stände nicht viel höher als der Genuss, den man an einem Feuerwerk, an der schwungvoll aufsteigenden Linie einer Rakete u. s. w. hätte. Das Entscheidende ist vielmehr der Lebensgehalt dieser Formen. Was wäre all ihre formale Schönheit, wenn sich darunter nicht organisches Leben verbergen würde, wenn wir nicht durch die Anschauung dieser Linien die Vorstellung eines lebendigen Körpers von bestimmter Art empfingen? Die S-Linie einer solchen Figur ist nicht deshalb schön, weil das Auge leicht an ihr entlanggleitet, sondern weil sie die Linie ist, die der Umriss eines jugendlich weichen menschlichen Körpers in der Natur beschreibt, wenn er in ruhiger Ponderation dasteht. Die Schönheit ist also auch hier nichts anderes als Übereinstimmung mit der Natur resp. mit unserer Vorstellung von der Natur. Die Kuh des Myron hatte gewiss andere, härtere und eckigere Umrisse als der Hermes des Praxiteles. Wenn die Griechen nun beide Statuen in gleicher Weise schön fanden, so wird es wohl logisch sein, die Ursache ihrer Schönheit nicht im Schwung ihrer Umrisse, sondern in ihrer Naturwahrheit zu erkennen.

Auch in der Tektonik beruht die Schönheit der Linien nicht auf dem, was sie sind, sondern auf dem, was sie bedeuten. Die senkrechte Richtung der Säule ist nicht deshalb schön, weil sie senkrecht ist, sondern weil wir mit dem senkrechten Dastehen die Vorstellung der aufwärts drängenden organischen Kraft verbinden. Die Schönheit des Tempelgiebels erkannten die Griechen, wie der Name ἀετός beweist, darin, dass er die Vorstellung des freien organischen Schwebens nach Art eines Adlers erweckte. Dabei sind diese Formen noch nicht einmal vorzugsweise ästhetisch, vielmehr aus praktischen Verhältnissen hervorgegangen, man hat ihnen den ästhetischen Ausdruck erst nachher untergelegt. Die Linie eines Tischfusses, die Kontur eines Gefässes ist nicht deshalb schön, weil sie eine Kurve von bestimmter Ordnung ist, sondern

weil sie gerade an der Stelle, an der sie sich befindet, die Vorstellung derjenigen Kraft und Bewegung erzeugt, die man hier nach dem Zusammenhang der Teile erwarten muss. Jede Linie, jede geometrische Figur hat an sich die gleiche ästhetische Berechtigung, wenn sie nur an der Stelle, an der sie steht, gerade das, was sie sagen soll, auch wirklich sagt.

Diejenige Eigenschaft der Form, die man gewöhnlich als die ästhetisch wichtigste ansieht, ist die Regelmässigkeit. Zur Regelmässigkeit gehört u. a. die rechtwinklige Bearbeitung und Glättung der Steine, die scharfkantige Bearbeitung der Balken, die regelmässige Schichtung des Baumaterials, die Reihung gleicher Elemente im Ornament, die Symmetrie in der Architektur u. s. w. Man sagt, in diesen Eigenschaften spräche sich die ordnende Hand des Menschen aus, sie konstituierten also ganz wesentlich mit den Charakter des Kunstwerks als Werk von Menschenhand.

Das ist bis zu einem gewissen Grade richtig. Zwar kennt auch die Natur die Regelmässigkeit. Aber in der strengen und konsequenten Durchführung, in der sie z. B. in den tektonischen Künsten auftritt, kommt sie doch in der Natur nicht vor. Dadurch wird das Kunstwerk als Werk von Menschenhand charakterisiert, der umgebenden Natur als ein anderes gegenübergestellt. In diesem Sinne könnte man sie als illusionsstörendes Moment bezeichnen, womit ja ihre Berechtigung in der Kunst noch nicht in Frage gestellt wäre. Aber wenn man vielfach annimmt, der höhere ästhetische Genuss beruhe vorwiegend auf ihr, so ist das ein Irrtum. Vielmehr liegt die Sache so, dass man sie als selbstverständlich mit in Kauf nimmt, da sie sich nun einmal technisch entwickelt hat.

Das ist sehr leicht nachzuweisen. Einen Stein haut man deshalb parallelepipedisch zu, weil eine Mauer dann am solidesten ist, wenn man sie aus lauter rechtwinkligen horizontal geschichteten Steinen aufbaut. Einen Balken macht man deshalb länglich und gerade, weil der Baumstamm, aus dem er gesägt oder zugehauen wird, diese Form hat. Man giebt ihm einen rechteckigen Querschnitt, weil er auf diese Weise am besten mit anderen Balken verbunden werden kann. Bei einem Gefässe liebt man eine glatte Oberfläche, weil eine solche beim Trinken angenehmer ist, sich auch besser reinigen lässt als eine unebene u. s. w.

Am deutlichsten zeigt sich das bei den beiden wichtigsten Formen der Regelmässigkeit, der Reihung und der Symmetrie. Unter Reihung — um mit dieser zu beginnen — verstehen wir

bekanntlich eine Neben- oder Übereinanderstellung gleich grosser und meistens auch gleichgestalteter Elemente in gleichen Zwischenräumen. Wenn zwei verschieden gestaltete Elemente miteinander wechseln, reden wir von alternierender Reihung. Beispiele einfacher Reihung sind: Der Säulenkranz des griechischen Tempels, ein aus parallelen senkrechten Stäben bestehendes Eisen- oder Holzgitter, ein Zahnschnitt, ein Konsolengesims. Beispiele alternierender Reihung: Der aus abwechselnden Metopen und Triglyphen bestehende dorische Fries, der aus abwechselnden Eiern und Blattspitzen bestehende Eierstab des ionischen Gesimses, der Stützenwechsel der romanischen Basilika u. s. w. Auch in der Plastik und Malerei kommt die Reihung vor, ich erinnere an aufgereihte plastische Viktorien der antiken oder Engelfiguren der christlichen Kunst, an die Tierfriese archaischer griechischer Vasenbilder, an die Heiligenreihen byzantinischer Mosaiken u. s. w.

Hier ist nun zunächst zu bemerken, dass das Prinzip in der Plastik und Malerei nur da nachzuweisen ist, wo diese Künste im Dienste der Architektur oder des Kunstgewerbes stehen. Keinem Menschen wird es einfallen, bei freikomponierten Reliefs oder Bildern in der Komposition eine Reihung zu verlangen. Im Gegenteil es ist sogar eine bekannte akademische Regel, dass parallele Figuren oder Bewegungen möglichst vermieden werden müssen. Das beruht einfach darauf, dass Plastik und Malerei Darstellungen der Natur sind und die strenge Reihung im gewöhnlichen Leben sehr selten vorkommt. Eine ungefähre Reihung findet sich ja wohl bei einigen Naturgegenständen, ich erinnere an die Zähne, Finger und Zehen der Menschen, an manche Blumen und Blätter. Aber es ist charakteristisch, dass die Reihung hier meistens keine strenge ist, dass ihre einzelnen Elemente meistens in der Grösse und Gestalt etwas voneinander abweichen. Gewöhnlich zeigt sich bis zu einem gewissen Punkte hin eine Steigerung, von da an wieder eine Abnahme. Man kann also die strenge Durchführung der Reihung in der Kunst durchaus nicht als naturalistisches oder organisches Prinzip bezeichnen. Besonders bei figürlichen Darstellungen entspricht die Reihung in den allermeisten Fällen nicht der Natur, da die Menschen im gewöhnlichen Leben nur ausnahmsweise gleichweit voneinander und in gleicher Bewegung dastehen. Malerei und Plastik bieten deshalb bei vollkommen freier Komposition die Reihung auch nur da, wo einmal eine solche Ausnahme vorliegt, z. B. bei der Darstellung von

Soldaten im Gliede oder von Festzügen wie dem Panathenäenzuge, wo es galt, die regelmässige Ordnung der Rotten und Züge zu veranschaulichen. In allen anderen Fällen, z. B. bei der freien Gruppierung historischer Szenen ist die strenge Reihung geradezu verpönt.

Wo die Reihung sonst auftritt, wie z. B. bei den altgriechischen Tierfriesen und den byzantinischen Heiligenreihen, erklärt sie sich nur aus dem architekonisch-dekorativen Charakter des Raumes oder der Fläche, die diese schmücken sollen. Wenn man einen Streifen an der äusseren Fläche eines Gefässes mit Tieren verzieren will, so kann man das natürlich nur thun, indem man ein Tier hinter das andere stellt, weil sie sich sonst gegenseitig verdecken und in unklarer Weise überschneiden würden. An einem Bauwerk, einer Kuppel, einer Wandfläche reiht man die Figuren teilweise aus demselben Grunde, teilweise deshalb regelmässig aneinander, weil das Prinzip der Reihung in der ganzen Architektur durchgeführt ist. Auch die Steine, die Balken, die Fenster u. s. w. sind gereiht, dem ganzen tektonischen Material in seiner Nebeneinander- und Übereinanderschichtung liegt das Prinzip der Reihung zu Grunde. Wie das kommt, ist leicht einzusehen.

Ganz zu verwerfen ist zunächst die physiologische Erklärung, dass das Entlanggleiten des Auges an einer Reihe gleichgestalteter und gleichweit voneinander entfernter Elemente ein sinnliches Vergnügen gewähre. Jedenfalls bliebe es rätselhaft, wie sich diese Erklärung mit der Behauptung von dem sinnlichen Reiz der stetigen Linie vereinigen liesse, da die Reihung ja geradezu ein systematisch herbeigeführter Fall von Unstetigkeit ist. Und wenn man selbst zugeben wollte, dass das Auge beim Entlanggleiten an einer Linie den Wechsel beschatteter und belichteter Teile angenehm empfände, so wäre diese Annehmlichkeit doch so steriler Art, dass man darauf unmöglich den höheren ästhetischen Wert dieser Form begründen könnte.

Dem steht nun eine andere Erklärung gegenüber, die ich ihrem Kern nach für richtig halte, von der ich aber glaube, dass sie bisher einseitig und ungenügend motiviert worden ist. Ich meine die Behauptung, dass die Reihung ein ursprünglich technisches Prinzip sei, das sich aus gewissen technischen Prozeduren ganz von selbst ergebe und erst allmählich, durch Gewohnheit, den Charakter eines ästhetischen Prinzips angenommen habe.

Man begründet dies in der Regel mit dem Hinweis auf die textilen Künste, das Flechten und Weben, wo die Herstellung

des Produktes aus parallel nebeneinander liegenden Fäden, Zweigen oder Baststreifen ganz von selbst, sowohl in der Richtung der Kette wie des Einschlags eine Reihung erzeugen musste, die sich dann natürlich auch dem verzierenden Muster mitteilte. Aber das ist nicht nur bei den textilen Künsten der Fall, sondern fast bei allen tektonischen und kunstgewerblichen Techniken, wie eine kurze Übersicht sofort zeigen wird.

Der Übergang vom unregelmässigen zum regelmässigen Baumaterial ist wie schon erwähnt durch praktische Gesichtspunkte bedingt. Man baut mit Quadern und Balken fester als mit Feldsteinen, gebogenen Stangen, Reisig und Lehm. Sobald die Baukunst aber erst einmal den Übergang zum regelmässigen Material gemacht hatte, ergab sich die Reihung, die wagerechte sowohl wie die senkrechte, von selbst. Der Quaderbau zwar verlangt nicht notwendig gleiche Grösse der Steine, ja nicht einmal gleiche Höhe der Schichten, er verbietet sie aber auch nicht. Dagegen beim Bau mit künstlichen Steinen ist gleiche Grösse und Dicke schon des Formens und gleichmässigen Brennens wegen selbstverständlich. Dass man die Sparren eines Daches, die Balken einer Decke, wenn man sie überhaupt einmal regelmässig bearbeitete, auch gleich gross machte und gleichweit voneinander legte, ergab sich schon aus der Konstruktion. Denn sie hatten genau dasselbe zu leisten, und bei massenhafter Herstellung von Baumaterial ist es immer leichter die einzelnen Stücke gleich gross als verschieden gross zu machen. Und wenn man bei grösseren Raumabmessungen genötigt war, Balken oder Decken mit Pfosten oder Säulen zu stützen, so war es bei gleicher Belastung der Balken auf ihrer ganzen Länge selbstverständlich, dass man auch die Stützen gleich stark machte und gleich weit voneinander entfernt stellte, woraus sich die innere Säulenreihe und der äussere Säulenkranz mit der gleichen Interkolumnienweite ergaben. Ebenso war es bei der Einteilung der Gewölbe selbstverständlich, dass man die einzelnen Kreuzgewölbe möglichst gleich gross machte, woraus dann wieder die Reihung der Säulen, Strebepfeiler u. s. w. von selbst hervorging.

War aber erst einmal für die Hauptgliederung das Prinzip der Reihung gegeben, so war es natürlich, dass man diese auch bei der Einzelgliederung festhielt. Aus den Lattenköpfen der Decke entwickelte sich der Zahnschnitt, aus den Balkenköpfen des Gebälks mit ihren Zwischenräumen der Wechsel von Triglyphen und Metopen. Aus der Reihung der Dachziegel ergab sich die

der Stirnziegel, aus dieser die der Löwenköpfe an der Sima u. s. w. Und als man dann an die Ornamentierung des Einzelnen ging, war es selbstverständlich, dass man, schon um der Einheit willen, das Prinzip auch hier durchführte.

Ähnliches kann man fast bei allen handwerklichen und kunstgewerblichen Techniken nachweisen. Ein eisernes Gitter, ein hölzernes Staket, eine steinerne Balustrade wird am natürlichsten aus gereihten Elementen zusammengesetzt, weil damit eine Trennung hergestellt werden soll und die einzelnen gleichdicken Elemente zu diesem Zweck natürlich in möglichst gleichen Abständen voneinander stehen müssen. In der Zeit, wo man noch kein grosses Fensterglas herstellen konnte, reihte man natürlich kleine Scheiben von gleicher Grösse aneinander. Der Rost, das Sieb, das Netz, der Schuppenpanzer u. s. w. erforderten ebenso durch ihren Zweck die Reihung.

Man sieht also, die textile Kunst repräsentiert nur eines unter vielen Beispielen dafür dass sich die Reihung aus der Technik ganz von selbst ergiebt. Und auch da wo dies nicht der Fall ist, wie beim Thon, war die reihenweise Verzierung die natürlichste, da der Finger oder das Instrument, mit dem sie hervorgebracht wurde, beim Eindrücken in den feuchten oder beim Aufmalen auf den trockenen Thon eine Ornamentreihe natürlich am einfachsten rhythmisch herstellte. Die rhythmische Bewegung in das räumliche Nebeneinander übersetzt ergiebt eben die Reihung.

Die früheste Anwendung der Reihung im Ornament war ohne Zweifel die Aufreihung kleiner Schmuckelemente auf Fäden beim beweglichen Schmuck. Wenn man weiss, welche Wichtigkeit der Schmuck des menschlichen Körpers für die Naturvölker hat, so kann man seine Bedeutung für die Ornamentik gar nicht hoch genug anschlagen. Ornamente wie der Eierstab und der Perlstab, die Kette, die Schuppenreihung u. s. w. sind sicher aus dem beweglichen Schmuck hervorgegangen. Wie sollte man bei der Steindekoration auf die Ausmeisselung solcher Formen verfallen sein, wenn diese nicht schon vorher im beweglichen Schmuck, bei Halsbändern, Armbändern, Stirnbändern, Knöchelverzierungen, Ringen u. s. w. gebräuchlich gewesen wären?

Gerade bei dieser Art Schmuck ergab sich nun die Reihung ganz von selbst. Muscheln, Beeren, Perlen, Federn, Tierzähne, Klauen, Haarbüschel, Tierschwänze, Knochen u. s. w. kann man nicht gut anders als auf Fäden gereiht aufbewahren, besonders

wenn man sie sichtbar am Körper tragen will. Alle diese Dinge sammelt aber der primitive Mensch. Der Sammeltrieb ist einer seiner elementarsten Triebe. Er verbindet sich hier noch häufig mit der Jagdleidenschaft. Denn die Objekte des Sammelns sind zum Teil Spolien gejagter Tiere, ein Gegenstand des Stolzes für den glücklichen Jäger, der sich mit ihnen schmückt. Da nun aber diese Spolien meistens in Form vieler gleich grosser und ähnlich gestalteter Gegenstände vorhanden waren, so mussten bei ihrer Anheftung an Fäden natürlich Reihungen entstehen. Hier liegen die Keime der einfachen sowohl wie der alternierenden Reihung, und Gräberfunde aus allen Zeiten und Ländern beweisen, dass der Mensch diese Art von Schmuck fast überall auf einer frühen Stufe seiner Entwickelung gekannt hat. Die griechische Ornamentik griff diese Motive auf und übersetzte sie in Thon und Stein.

Auch dieser Ursprung würde dem Prinzip der Reihung noch keinen ästhetischen Charakter sichern. Im Gegenteil die Reihung würde sich auch danach als ein rein praktisches Motiv darstellen, das aus der Natur des Materials, den Bedingungen seiner Zusammenfügung und Benutzung ganz von selbst hervorgegangen wäre. Erst die Gewohnheit machte es zum ästhetischen Motiv. Man fand die Reihung schliesslich schön, weil man sie überall sah, weil man sich an sie gewöhnt hatte. Hier hätten wir also einmal den Fall, dass eine Kunstform, d. h. eine praktisch zwecklose Form aus dem Material und der Technik herausgewachsen wäre. Allerdings schätzen wir ihren ästhetischen Wert gerade deshalb nicht besonders hoch. Wir nehmen sie wohl mit in Kauf, weil sie sich nun einmal entwickelt hat, aber wir glauben nicht, dass die ästhetische Wirkung eines tektonischen Produktes wesentlich von ihr abhinge. Zwar erzeugt die Reihung, insofern sie ja meistens mit einer Unterbrechung der Masse verbunden ist, die Illusion einer Erleichterung der Materie, und man kann schliesslich auch sagen, dass Ornamentmotive, die an Ketten, Ringe u. s. w. erinnern, die Vorstellung des Umschliessens, Festschnürens u. s. w. erzeugen. Aber gerade die Illusion einer organischen Kraft, auf die es doch in der Tektonik hauptsächlich ankommt, wird dadurch nicht erzeugt. Wo die Reihung in der Natur vorkommt, ist sie wie schon gesagt meistens nicht regelmässig und erstreckt sich auch nicht auf so viele Elemente wie z. B. beim Perlstab. Man kann also nicht behaupten, dass die Reihung im Ornament die Vorstellung *organischen* Lebens besonders stark erweckte. Eher könnte man

umgekehrt sagen, dass die grosse Regelmässigkeit, mit der sie auftritt, ihr Deutlichmachen der technischen Bedingungen der Materie, den Menschen als ihren Bearbeiter zum Bewusstsein brächte. Auch ihre Funktion würde dann im ganzen mehr illusionsstörend als illusionserregend sein. Darauf glaube ich es auch zurückführen zu müssen, dass moderne Künstler im allgemeinen eine gewisse Abneigung gegen derartige Prinzipien haben. Sie fühlen eben instinktiv, dass man mit ihnen gerade das, was man in der Dekoration ausdrücken will, am wenigsten ausdrücken kann, dass sie bestenfalls konventionelle Gewohnheitsformen sind, die man nur deshalb schön findet, weil sie die starre Gradlinigkeit der Architektur in angenehmer Weise unterbrechen.

Ähnliches gilt, wenn auch in anderem Sinne, von der Symmetrie, d. h. der Entsprechung zweier gleicher Seiten, rechts und links von einem Mittelpunkt oder einer mittleren Achse. Ihre dekorative Bedeutung ist noch grösser als die der Reihung. Es giebt kaum ein tektonisches oder kunstgewerbliches Gebilde, das nicht in irgend einem Sinne symmetrisch wäre. Auch zu ihrer Erklärung reicht die Physiologie nicht aus. Die Behauptung, ihr Reiz beruhe darauf, dass sie das Auge zu einer gleichmässigen Muskelthätigkeit mit Bezug auf zwei gleich weit vom Mittelpunkt entfernte Dinge anrege, steht auf der Stufe aller physiologischen Erklärungen. Eher liesse sich schon hören, dass der Mensch infolge seines symmetrischen Körperbaues die Symmetrie gewissermassen im Gefühl habe, gar nicht anders als symmetrisch schaffen könne. Aber auch das ist zweifelhaft. Denn die physiologische Funktion der beiden Körperhälften ist ja, wie das Herz und die Rechtshändigkeit beweist, gar nicht dieselbe.

Vielmehr ist auch diese Form wahrscheinlich rein technisch entstanden. Mit der textilen Kunst lässt sich hier freilich gar nichts anfangen, denn ihre technischen Prozeduren weisen nicht mit Notwendigkeit auf symmetrische Entsprechung der Ornamentmuster hin. Wohl aber setzt die Architektur und jede Art der Tektonik schon aus technischen Gründen eine symmetrische Anordnung voraus. Die aus Zweigen zusammengebogene mit Schilf oder Baumrinde bedeckte Urhütte, das Erdloch, der Steinhaufen, der Grabhügel, alles das sind Formen, die schon aus statischen Gründen und mit Rücksicht auf die Witterung symmetrisch werden mussten. Es wäre mühsamer gewesen eine unsymmetrische als eine symmetrische Hütte, einen unsymmetrischen als einen sym-

metrischen Tumulus zu bauen. Und wenn man dann zum regelmässig bearbeiteten Material überging, so ergab sowohl die Dach- wie die Gewölbekonstruktion ganz von selbst die symmetrische Form. Stützte man, um dem Dach eine Neigung und dadurch einen Wasserablauf zu geben, die Sparren mit dem unteren Ende auf die Mauer, mit dem oberen gegeneinander, so wurde der Querschnitt, da die Sparren schon aus statischen Gründen gleichlang sein mussten, ganz von selbst symmetrisch. Setzte man das Satteldach bis zu den Frontmauern der Schmalseiten fort, so entstand der Giebel, d. h. das die Fassade dominierende symmetrische gleichschenklige Dreieck. Dadurch wurde aber die ganze Fassade symmetrisch, und es war nur natürlich, dass man dann auch bei der weiteren Einteilung die Symmetrie festhielt.

War infolge eines gesteigerten Raumbedürfnisses eine Teilung des Innern durch mehrere Säulenreihen erforderlich, so war wie die Basilika zeigt die Drei- oder Fünfschiffigkeit die gegebene Form. Diese schloss aber die Symmetrie des Grundrisses und Querschnitts in sich. Daraus ergab sich dann wieder die Symmetrie der Fassade, der Turmanordnung u. s. w. So ist der mittelalterliche Kirchenbau symmetrisch geworden.

Auch bei vielen modernen Bauten, Theatern, Bahnhöfen, Brücken u. s. w. ergiebt sich die Symmetrie unmittelbar aus der Benutzung und aus der technischen Herstellung. Unter diesen Umständen würde man sich nicht wundern, wenn alle Gebäude ohne Ausnahme die symmetrische Anlage zeigten. Das ist aber bekanntlich nicht der Fall. Schon aus dem Altertum haben wir Beispiele unsymmetrischer Bauanlagen — man denke an das Erechtheion, wo allerdings besondere Verhältnisse vorlagen — und im Mittelalter hat man bekanntlich die Symmetrie wo es immer ging durchbrochen. Es ist allgemein anerkannt, dass der grosse Reiz mittelalterlicher Stadtanlagen, Plätze, Rathäuser u. s. w., den jeder naive Mensch im Vergleich mit unseren langweiligen abgezirkelten Anlagen empfindet, zum grossen Teil auf ihrer malerischen Unsymmetrie beruht. Man hat sehr oft den Eindruck, als hätten ihre Erbauer die Symmetrie da, wo es nun einmal nicht anders ging, zwar widerwillig in Kauf genommen, sich aber gleichzeitig bemüht, sie überall da, wo es angängig war, zu durchbrechen.

Das kann ja im ersten Augenblick seltsam erscheinen. Denn die Symmetrie ist ein organisches Prinzip. Sie findet sich am menschlichen und tierischen Körper, bis zu einem gewissen Grade

auch am Baume, am Blatte u. s. w. Und wir stellen uns gern vor, dass in allen diesen Fällen die Lebenskraft von der Mitte ausgehend nach aussen wirkt und so das ganze Gebilde erfüllt. Aber es ist eine Thatsache, dass wir die Symmetrie gerade beim bewegten Körper meistens nicht genau gewahrt finden, dass z. B. beim Menschen gerade die Fälle, wo man sie deutlich sieht, z. B. beim stillstehenden Soldaten, als steif und leblos empfunden werden. Auch beim Baume und bei der Pflanze ist die Symmetrie sehr häufig durchbrochen. Die Natur lehrt uns gerade, dass die Symmetrie sehr häufig da, wo organisches Leben ist, nicht streng festgehalten wird. Also empfinden wir wohl in der freien, malerischen, unsymmetrischen Anlage mehr das organische Leben als in der symmetrischen. Daher kommt es auch, dass unsere neuere Architektur bei vielen Gebäudegattungen, z. B. Rathäusern, Museen und Villen die Symmetrie geradezu absichtlich vermeidet und sie eigentlich nur bei städtischen Palästen, Verkehrs- und Repräsentationsgebäuden anwendet, wo sie sich entweder aus dem Zweck ergiebt oder die räumliche Ausdehnung eine Zusammenfassung fürs Auge und einen Abschluss gegen die Umgebung erwünscht macht. Das ist doch wie ich glaube ein sicherer Beweis, dass unsere Architekten die Symmetrie gar nicht als höheren ästhetischen Reiz empfinden, sondern bestenfalls als Gewohnheitsform ansehen, die man unberücksichtigt lässt, wo man irgend kann.

Dass ein Gefäss seiner Hauptmasse nach symmetrisch sein muss, ergiebt sich schon daraus, dass es sonst, besonders in gefülltem Zustande, nicht fest stehen würde. Deshalb sind schon die ältesten mit der Hand geformten Thongefässe bis auf Henkel und Ausguss allseitig symmetrisch. Als man dann die Töpferscheibe erfand, ergab sich die Symmetrie ausser aus dem Zweck auch aus der technischen Herstellung. Denn der Thonklumpen, aus dem das Gefäss gefertigt wird, rotiert ja bei der Arbeit um eine mittlere Achse, und alle Punkte des Mantels sind von dieser gleich weit entfernt.

Die natürliche Form der Waffe ist symmetrisch. Der Bogen muss es sein, damit man den Pfeil sicher von der Sehne fortschnellen, der Pfeil, damit er die Luft gerade durchschneiden kann, der Schild, weil er nur so den Körper gleichmässig deckt und bequem zu handhaben ist, der Helm und Panzer, weil der Körper, den sie decken, symmetrische Form hat. Bei den meisten — nicht allen — Waffen hätte jede Asymmetrie die Handhabung erschwert,

die Wirkung beeinträchtigt. Sollte also ihre Form auch anfangs unsymmetrisch gewesen sein, so wäre doch aus dem Kampfe der verschiedenen Formen ums Dasein die symmetrische sehr bald als Siegerin hervorgegangen.

Alle Geräte, die in engere Berührung mit dem menschlichen Körper kommen, der Stuhl, der Tisch, das Bett, müssen symmetrische Form haben. Es liegt gar kein Grund vor, sie nach der einen Seite hin anders auszubilden als nach der anderen.

Vor allen Dingen aber müssen Kleidung und Körperschmuck der Natur der Sache nach symmetrisch sein. Denn beide schliessen sich dem symmetrischen Körperbau an. Das ist besonders für die Entwickelung des Ornaments von grösster Wichtigkeit. Als ältestes Ornament haben wir ohne Zweifel den Körperschmuck, den beweglichen sowohl wie den unbeweglichen, anzusehen. Er war gewiss unendlich lange im Gebrauch, ehe man zur Ornamentierung der Geräte, Waffen und Wohnhütten überging.

Die Bemalung, Tättowierung und Narbenzeichnung musste, wenn sie sich überhaupt über den ganzen Körper erstrecken sollte, schon durch dessen symmetrischen Bau eine symmetrische Form erhalten. Wangen, Brust, Bauch, Oberschenkel wurden am natürlichsten so bemalt, dass die Muster sich symmetrisch entsprachen. Wenigstens lag dies am nächsten, da es sich aus der Form des Körpers ergab. Wenn der Gürtel, wie das meistens der Fall war, mit dem Schurz verbunden wurde, so ergab sich für die gereihten Elemente, mit denen man ihn verzierte, von selbst eine symmetrische Teilung. Und wenn man unter den Elementen, die man zu einem Stirn- oder Halsband zusammenreihte, eins hatte, das sich durch Farbe und Grösse von den anderen unterschied, so war es selbstverständlich, dass man es in der Mitte, über der Nase oder der Halsgrube anbrachte.

Wir werden deshalb von Anfang an schwerlich ein besonderes ästhetisches Gefühl für Symmetrie vorauszusetzen haben, vielmehr annehmen müssen, dass man die Symmetrie als etwas Selbstverständliches, aus den äusseren Verhältnissen sich Ergebendes hinnahm. Dass sich daraus eine ästhetische Bevorzugung gerade dieser Form entwickeln konnte, soll nicht geleugnet werden. Nur war es dann wohl mehr die Gewohnheit und Bequemlichkeit als ein höheres ästhetisches Bedürfnis, was zu ihrer Schätzung führte.

So können wir uns denn auch nicht wundern, dass in der modernen Ornamentik eine gewisse Reaktion wie gegen die Reihung

so auch gegen die Symmetrie eingetreten ist. Gegenstände, die man früher unter dem Einfluss der antiken Ornamentik streng symmetrisch ornamentierte, verziert man jetzt in der Regel in ziemlich freier Weise. Befördert wird dies durch das Vorbild der Japaner, die zwar die Symmetrie auch kennen, aber im ganzen doch weniger streng handhaben als die Mittelmeervölker und die von ihnen beeinflussten modernen Nationen. Natürlich werden Reihung und Symmetrie, da sie bis zu einem gewissen Grade technisch und praktisch bedingt sind, niemals ganz aus der Tektonik und Ornamentik verschwinden. Aber man wird mehr und mehr zu der Einsicht kommen, dass gerade sie es nicht sind, die einem Gebilde den Charakter des organischen Lebens verleihen, dass sie mehr als illusionsstörende denn als illusionserregende Momente wirken.

Zu völliger Bedeutungslosigkeit sinkt die Symmetrie in der Malerei oder Plastik herab. Sie findet hier ebenso wie die Reihung ihre Anwendung nur da, wo der Einfluss der Architektur oder Tektonik die Komposition bestimmt. Ein moderner Maler, der Daniel in der Löwengrube so malen wollte, dass Daniel in der Mitte stände, zwei Löwen rechts und links symmetrisch gegen ihn gewendet sässen, würde sich lächerlich machen. Auf altchristlichen Sarkophagen kommt diese Komposition freilich vor, hier findet sie aber in der tektonischen Form des Ganzen ihre Rechtfertigung. Ein selbständiges Bild, das nicht in erster Linie Dekoration sondern Darstellung der Natur sein will, kann die Löwen nur in unregelmässiger Haltung darstellen. Denn so würden sie in der Natur erscheinen. Die Illusion der Unentrinnbarkeit, die der dekorative Bildhauer nur durch die symmetrische Anordnung zu erzeugen wusste, kann in der Malerei durch ganz andere, viel wirksamere Mittel erzeugt werden. Ein Giebel wie der des Athenatempels in Ägina oder ein ausgespartes Dreieck wie das über dem Löwenthor von Mykenae drängt natürlich zu einer symmetrischen Komposition. Eine Apsis wie die der altchristlichen Basilika, eine Lunette gleich denen der sixtinischen Kapelle oder eine Wand mit halbkreisförmigem oberen Abschluss wie die Wände der vatikanischen Stanzen, wird durch ihre Form leicht zu symmetrisch komponierten Malereien führen. Und dennoch können wir selbst hier beobachten — man denke nur an den Brand des Borgo — dass in dem Streben nach Lebendigkeit, Naturwahrheit und Unmittelbarkeit der Darstellung die symmetrische Komposition durchbrochen wird.

Am deutlichsten zeigt sich das an der Geschichte des italienischen Altarbildes. Ursprünglich ist es, seinem tektonischen Zweck entsprechend, ganz symmetrisch komponiert: die Madonna oder der sonstige Hauptheilige in der Mitte, die Begleiter symmetrisch rechts und links davon gruppiert, in der Strenge und Gebundenheit ihrer Komposition — vielleicht absichtlich — an die Symmetrie byzantinischer Apsisbilder erinnernd. Allmählich tritt dann Lockerung der Symmetrie, Befreiung von dem dekorativen Zwang, Ausbildung des malerischen Stils ein. Man vergleiche ein Altarbild Giovanni Bellinis mit Tizians Madonna vom Hause Pesaro, das Genter Altarbild Jan van Eycks mit Rubens Altar von Ildefonso. Der Vergleich redet Bände. Natürlich ist eine solche Entwickelung nur möglich, wenn die Tendenz der Malerei auf Leben und Natur, nicht auf architektonische Gebundenheit und dekoratives Wesen geht. Das wollen viele unserer Modernen freilich nicht verstehen. Daher der kümmerliche Archaismus, mit dem sie glauben die Frische und Naivetät des alten Stils erreichen zu können.

Wir haben also gesehen: Erstens, dass Reihung und Symmetrie nur in den dekorativen Künsten eine gewisse Rolle spielen und selbst hier nicht einmal eine solche, die uns berechtigte, von dominierenden Prinzipien zu reden. Zweitens, dass sie in der Malerei und Plastik bei freier Entwickelung überall dem höheren Prinzip der Naturwahrheit weichen müssen. Drittens, dass sie ihrer Entstehung nach gar keine ästhetische, sondern lediglich eine praktische Bedeutung haben. Viertens, dass sie eben infolge dieser Entstehung Gewohnheitsformen sind, die man mit in Kauf nimmt, weil man nicht gut ohne sie auskommen kann. Eine vergleichende Abschätzung dieser Reize gegenüber dem der Illusion ist danach wohl nicht mehr nötig.

ELFTES KAPITEL
DIE PROPORTION

KEIN formales Prinzip hat soviel Veranlassung zur Aufstellung von „Gesetzen“ gegeben wie die Proportion. Über „schöne Proportionen“ pflegt der Laie, der Künstler und der Ästhetiker mit gleicher Sicherheit zu urteilen. Niemand scheint daran zu zweifeln, dass es an sich schöne Proportionen gebe. Und doch ist diese Annahme, wie ich nachweisen werde, ganz unhaltbar, ja sogar die ganze Fragestellung, von der man dabei in der Regel ausgeht, falsch.

Für uns handelt es sich natürlich hier wieder um die Frage, ob es eine Proportionsschönheit unabhängig von der Illusionsschönheit giebt, oder ob auch der Reiz der Proportion nur eine Seite des Illusionsreizes ist. Das siebente Kapitel enthält schon einige historische Andeutungen in dieser Beziehung. Hier muss die Frage noch einmal systematisch behandelt werden.

Um einen festen Ausgangspunkt zu gewinnen, müssen wir uns zunächst den Unterschied zwischen Verhältnis und Proportion klarmachen. Eine Proportion ist eine Gleichung oder allgemein gesprochen ein Verhältnis mehrerer Verhältnisse zu einander. Wenn ich die Länge zweier Bauglieder, z. B. die Säulenhöhe und die Gebälkdicke miteinander vergleiche und das Urteil abgebe: sie stehen in einem schönen Verhältnis zu einander, so meine ich damit zunächst nur, dieses mathematische Verhältnis, Säulenhöhe zu Gebälkdicke ist schön. Wenn ich dagegen von einem ganzen Bauwerk sage, seine Proportionen sind schön, so meine ich damit die Gesamtheit aller seiner Verhältnisse, d. h. sowohl die der Einzelheiten zu einander und zum Ganzen, als auch die Beziehungen der einzelnen Verhältnisse zu einander. Im ersteren Falle würde also mein Urteil lauten: $a : b$ ist schön, im zweiten z. B.: $a : b = c : d = e : f$ oder $a : b > c : d > e : f$ ist schön. Natürlich ist das ästhetisch nicht ein und dasselbe. Vielmehr zerlegt sich so das Problem in zwei Teile, erstens die Frage: giebt es Verhältnisse, die an sich schön sind? Zweitens die Frage: giebt es Verhältnisbeziehungen, Verhältnisgleichungen, Proportionsprinzipien, die an sich schön sind?

Beim ästhetischen Urteil handelt es sich meistens um den letzteren Fall, da man dabei gewöhnlich kompliziertere Gebilde wie Bauwerke, menschliche Körper, Gemälde u. s. w. im Auge hat. Freilich schliesst das nicht aus, dass in einem solchen Falle auch die Einzelverhältnisse für sich schön sein können. Unter einem schön proportionierten Körper oder Bau versteht man mit Vorliebe einen solchen, bei dem sowohl das Proportionsprinzip, das allen Verhältnissen zu Grunde liegt, als auch die Einzelverhältnisse gefallen. Einen Körper nennen wir nicht nur dann schön proportioniert, wenn er so und soviel Kopflängen hat, sondern auch wenn die Arme zu den Beinen, die Oberschenkel zu den Unterschenkeln, die Schulterbreite zur Gesamthöhe, kurz alle einzelnen Verhältnisse in einer bestimmten Beziehung zu einander stehen. Die Frage ist nun die, ob es in Zahlen auszudrückende Gesetze über schöne Verhältnisse und schöne Beziehungen zwischen Verhältnissen giebt.

Wenn man die historische Entwickelung dieses Doppelproblems verfolgt, so muss vor allem eins auffallen, nämlich dass einerseits von jeher mit grösster Bestimmtheit behauptet worden ist, die Schönheit sei durch die Verhältnisse bedingt, andererseits doch bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts niemand ein bestimmtes Verhältnis oder ein bestimmtes Proportionsprinzip zu nennen gewusst hat, das die höchste Schönheit repräsentierte. Besonders die griechischen und römischen Schriftsteller von Plato abwärts werden nicht müde zu versichern, dass Schönheit nichts anderes als Verhältnismässigkeit sei, dass in der Kunst alles auf Symmetrie (im antiken Sinne = Masszusammenstimmung), Eumetrie, Harmonie, Analogie u. s. w. ankomme. Und die Italiener haben ihnen das nach Kräften nachgesprochen. Sie vergleichen z. B. die zusammenstimmenden Verhältnisse eines Bauwerks mit den Akkorden der Musik, indem sie als ihr Kennzeichen angeben, dass man von ihnen weder etwas wegnehmen noch hinzuthun könne, ohne die Wirkung zu zerstören. Leider sagt aber kein einziger dieser Schriftsteller, welches geometrische Verhältnis oder welches mathematisch formulierbare Proportionsprinzip denn nun eigentlich die Schönheit in sich enthalte. Nur eine versteckte Notiz bei Plato scheint darauf hinzuweisen, dass man im Altertum der Stetigkeit der Verhältnisse eine gewisse Bedeutung beimass. Doch ist dieser Gedanke von den Späteren soviel ich weiss nicht weiter ausgeführt worden. Besonders hat man das Verhältnis des goldenen Schnitts, das neuerdings so zu Ehren gekommen ist, im Altertum

niemals ästhetisch ausgebeutet und auch die italienische Renaissance kennt es zwar, hat ihm aber, wie das Werk des Fra Luca Pacioli de divina proportione (geschrieben 1498, gedruckt 1507) beweist, nur mathematischen Wert beigelegt.

Dies alles muss doch im höchsten Grade auffallen. Man sollte denken, wenn die Schönheit auf dem Zusammenstimmen der Verhältnisse beruhte, so müsste es doch bestimmte Proportionsprinzipien geben, die schön, andere die nicht schön wären. Das heisst man müsste die Schönheit in bestimmte Zahlen fassen können und hätte dann einen von der Illusion unabhängigen ästhetischen Reiz, der gesetzmässig erforscht werden könnte. Aber nichts von alledem. Die Bestimmungen des Altertums und der Renaissance gehen über ganz allgemeine Phrasen in dieser Beziehung nicht hinaus. Immer ist nur von der Wichtigkeit und Schönheit der Proportionen im allgemeinen die Rede.

Und das muss um so mehr auffallen, als ja die Ästhetik der Griechen und Römer sonst ganz illusionistisch ist. Wie ist es möglich, einerseits zu behaupten, dass die höchste Schönheit in der vollkommensten Naturwahrheit bestehe, andererseits fortwährend zu versichern, dass die Schönheit im Grunde nichts anderes sei als ein Zusammenstimmen von Grössenverhältnissen? Schliesst das eine das andere nicht aus?

Ich glaube nicht. Es ist vielmehr, wie ich schon im siebenten Kapitel angedeutet habe, meine Überzeugung, dass die Griechen und Italiener mit diesen beiden Sätzen im Grunde genau dasselbe meinen, dass ihr Lob der Proportionen nur eine Umschreibung und genauere Präzisierung des Satzes ist, dass die Kunst die Natur nachahmen müsse. Denn zu den Eigenschaften des Naturobjekts, mit denen das Kunstwerk übereinstimmen muss, wenn Illusion entstehen soll, gehören doch auch seine Verhältnisse. Wenn ich von der Statue eines Jünglings sage: sie ist gut proportioniert, so meine ich damit: sie ist so proportioniert, wie ich mir einen gesunden und normal entwickelten Jüngling proportioniert denke. Ich kenne aber die Proportionen eines solchen aus der Anschauung der Natur. Bei diesem Urteil vergleiche ich also die gesehenen Verhältnisse der Statue mit den mir bekannten Verhältnissen der Natur. Was ich schön finde, sind gar nicht diese Verhältnisse an sich, sondern ihre Übereinstimmung mit den Verhältnissen des Vorstellungsbildes, das ich zu seiner Betrachtung mitbringe. Ich vergleiche bei der Anschauung gar nicht die Länge und Dicke ein-

zelner Körperteile der Statue miteinander, sondern ich vergleiche ihre Verhältnisse mit denen der Natur. Mit anderen Worten: es handelt sich bei der ästhetischen Anschauung gar nicht um Verhältnisse, sondern um Proportionen, und zwar um Proportionsgleichungen, bei denen die eine Seite der Gleichung der Natur, die andere der Kunst entspricht. Natürlich brauche ich mir bei der Anschauung der Statue dieser Verhältnisgleichungen durchaus nicht bewusst zu sein. Aber das Gefühl der Übereinstimmung mit der Natur, d. h. die Illusion, in die mich das Kunstwerk versetzt, beruht doch eben ausser anderem auch darauf, dass ich diese Proportionalität empfinde.

Ein anderes Beispiel: Auf einem Landschaftsgemälde kommen Bäume vor, die als Naturobjekt betrachtet gleich gross, aber in verschiedenen Entfernungen vom Beschauer gedacht sind. Nach den Gesetzen der Linienperspektive müssen diejenigen von ihnen, die weiter entfernt ercheinen sollen, kleiner gezeichnet sein als diejenigen, die näher erscheinen sollen. Hat der Maler sie nicht kleiner dargestellt oder entspricht ihre Verkleinerung nicht ihrer Entfernung, so sagen wir, das Bild ist verzeichnet, es ist in seinen Abmessungen nicht richtig proportioniert. Auch hier handelt es sich nicht um die einfachen Verhältnisse $a:b$, $b:c$, $c:d$ u. s. w., die ja ganz verschieden sein können, je nach der Entfernung der Bäume voneinander, sondern um Proportionen. Und zwar um die Gleichungen, die zwischen den Verhältnissen der Bäume zu einander auf dem Bilde und in der Natur bestehen. Wir wissen aus der Natur, durch fortwährende Anschauung, wie die Grösse der Gegenstände, entsprechend der Entfernung, in der sie sich vom Beschauer befinden, abnimmt. Zum Zustandekommen der Illusion ist eine Übereinstimmung der gesehenen Verhältnisse mit den in der Vorstellung vorhandenen nötig. Diese Übereinstimmung kann man mathematisch als Verhältnisgleichung $a:b = \alpha:\beta$, $b:c = \beta:\gamma$ formulieren. Die Proportionsschönheit ist also auch hier nichts anderes als Illusionsschönheit, da die schöne Proportion ja eben diejenige ist, die Illusion hervorbringt.

Es ist in der That meine Überzeugung, dass die Griechen und Italiener in den weitaus meisten Fällen, wo sie ohne genauere Erläuterung von der Schönheit der Verhältnisse einer Statue, vom Zusammenstimmen der Proportionen in einem Gemälde sprechen, nichts anderes als dies meinen. Wir haben ja gesehen, dass Vasari in sehr vielen Fällen unter Schönheit, Grazie und

Anmut nichts anderes als Naturwahrheit versteht. Deshalb ist es sehr wahrscheinlich, dass die Italiener auch unter „schönen" Proportionen in vielen Fällen geradezu naturwahre Proportionen meinen, wobei es immerhin möglich ist, dass sie in Unklarheit über den eigentlichen Grund ihres Urteils blieben und die Schönheit aut die Verhältnisse selbst, nicht auf ihre Proportion zu denen der Natur bezogen. Erst so gewinnen ihre Urteile die nötige Konsequenz und innere Einheit. Das dominierende Prinzip ihrer Ästhetik ist die Illusion. Ihr ordnet sich die Proportion unter. Die Schönheit der Proportion ist nur eine genauere Spezialisierung und mathematische Formulierung der Illusionsschönheit.

Von dieser Bedeutung der Proportion müssen wir hier also von vornherein absehen, da es sich ja für uns nur um die Frage handelt, ob es eine von der Illusion unabhängige Proportionsschönheit giebt. Um dies zu erkennen, werden wir gut thun, die nachahmenden Künste ganz aus dem Spiel zu lassen. Statt dessen müssen wir den menschlichen Körper als Naturgebilde, ferner die Architektur und die dekorativen Künste untersuchen.

Das Urteil über die Proportionen des menschlichen Körpers kann einen doppelten Sinn haben. Es kann sich nämlich entweder auf die Gattung als solche oder auf ein Individuum der Gattung beziehen. Wenn man von der „harmonischen Schönheit" des menschlichen Körpers, dem „wundervollen Zusammenstimmen" seiner Verhältnisse redet, so bedeutet das nichts anderes als: die Menschen gefallen mir. Ich finde mich selbst und die Individuen meiner Gattung, mit denen ich zusammenlebe, von denen ich abstamme, mit denen ich mich fortpflanze, die ich in die Welt setze, schöner als die Individuen jeder anderen Gattung, z. B. Vierfüssler, Vögel und Reptilien. Dazu habe ich ohne Zweifel das Recht. Nur fragt es sich, ob man das eigentlich ein ästhetisches Urteil nennen kann, da es doch interessiert, egoistisch, ja sogar sinnlich ist.

Und wenn man gerecht sein will, so ist doch ein Tier in seiner Art ebenso schön wie ein Mensch. Ich kenne viele Pferde, die nach meinem Urteil schöner sind als die meisten Menschen, die einem täglich auf der Strasse begegnen. Und doch sind die Proportionen der Menschen und Pferde ganz verschiedene. Ich werde im 25. Kapitel über die Ursachen der verschiedenen Schönheit der Arten handeln. Jedenfalls zeigt schon dieses Beispiel, dass die Proportion an sich ihre Ursache nicht sein kann.

Es handelt sich also bei dieser Frage gar nicht um die Schönheit der Arten, sondern um die der Individuen. Und zwar wollen wir dabei nur den Menschen in Betracht ziehen, da was für diesen gilt auch für die Tiere Gültigkeit beanspruchen kann. Wann nennen wir einen einzelnen Menschen schön proportioniert? So entschieden die meisten Menschen im einzelnen Falle darüber urteilen, so wenig pflegt man sich klar darüber zu werden, worauf dieses Urteil denn eigentlich beruht. In der Regel glaubt man, die Schönheit sei in dem geometrischen Verhältnis der Körperteile zu einander gegeben. Aber wenn nun der Mensch, was doch denkbar wäre, im Kampf ums Dasein andere Proportionen, z. B. anderthalbmal so lange Beine bekommen hätte, wäre es nicht selbstverständlich, dass wir alle, die wir dann diese längeren Beine hätten, gerade dieses Körperverhältnis schön finden würden? Daraus sieht man doch ganz deutlich, dass es das geometrische Verhältnis an sich nicht ist, was die Schönheit ausmacht, sondern vielmehr die Übereinstimmung dieses Verhältnisses mit einer Vorstellung, die wir vom Menschen, allgemein gesprochen von der Gattung haben. Ein Individuum ist in unseren Augen dann schön proportioniert, wenn seine Proportionen denen der Gattung entsprechen.

Wie kommt nun aber unsere Vorstellung von den Proportionen der Gattung zu stande? Ist sie bei allen Menschen dieselbe? Und wenn nicht, innerhalb welcher Grenzen variiert sie, und wo ist innerhalb dieser Grenzen das Schöne zu suchen? Unsere Vorstellung von den Proportionen der Gattung bildet sich aus der Anschauung erstens der Natur, zweitens der Kunst. Auf die Mitwirkung der Kunst bei der Bildung der Vorstellungen werde ich im 25. Kapitel näher eingehen. Hier wo wir uns streng auf die Natur beschränken wollen, fragt es sich: Wie bilden wir unsere Vorstellungen von den Proportionen der Gattung auf Grund der Natur? Die Antwort lautet: Durch Sehen vieler Körper und unwillkürliche Vergleichung ihrer Proportionen miteinander. Da diese Proportionen nun aber nicht überall dieselben sind, so fragt es sich, wie wir dazu kommen, bestimmte unter ihnen schöner zu finden als andere.

Dabei ist zunächst die Verschiedenheit der Lebensalter und Geschlechter in Betracht zu ziehen. Das Verhältnis des Oberkörpers zum Unterkörper ist beim Erwachsenen anders als beim Kinde, das Verhältnis der Schulterbreite zur Hüftbreite anders

beim Manne als beim Weibe. Wenn wir also einen Erwachsenen gut proportioniert nennen, so meinen wir damit ganz andere Verhältnisse als wenn wir ein Kind als schön proportioniert bezeichnen. Wenn wir einem Manne schöne Proportionen zusprechen, so haben wir dabei andere Verhältnisse im Auge, als wenn wir dasselbe Urteil über eine Frau abgeben. Was bei einem Alter oder Geschlecht schön ist, kann bei einem anderen geradezu hässlich sein — wiederum ein sicherer Beweis, dass die Schönheit in den Verhältnissen an sich nicht liegen kann.

Setzen wir aber einmal voraus, es handle sich um ein bestimmtes Alter und ein bestimmtes Geschlecht, eine bestimmte Nation u. s. w., kurz um einen Fall, wo alle miteinander verglichenen Individuen denselben Bedingungen unterworfen sind. Wonach bestimmen wir dann die schönste unter den bei diesen Individuen möglichen Proportionen?

Zunächst ist soviel sicher, dass sie innerhalb gewisser Grenzen liegen muss. Das fordert schon die Einheit der Gattung. Man kann den Kopf eines Menschen nicht beliebig gross, die Beine nicht beliebig lang denken, ebensowenig wie man die Körpergrösse überhaupt über oder unter einem bestimmten Mass denken kann. Im allgemeinen steht das Urteil darüber fest, wo der Mensch anfängt Zwerg oder Riese oder Krüppel zu sein. Von einem gewissen Punkt an würde seine Lebensfähigkeit überhaupt aufhören.

Aber wenn man auch von diesen „Grenzen der Menschheit“ absieht, besteht noch eine grosse Verschiedenheit der Proportionen. Die Anatomie lehrt, dass die Verhältnisse der Länge und Dicke der Glieder selbst bei gesunden Menschen desselben Geschlechts und Alters ziemlich stark variieren. Wie stark, darüber gehen die Ansichten auseinander. Ich habe den Eindruck, dass sich bei einer vollkommen vorurteilslosen Messung zahlreicher im übrigen gesunder Individuen, z. B. bei systematisch durchgeführten Rekrutenmessungen die Variabilität als bedeutend grösser herausstellen würde als sie jetzt in der Regel von den Anatomen angenommen wird. Der Kernpunkt der ganzen Frage ist also der: Giebt es innerhalb der durch die Einheit der Gattung und die Lebensfähigkeit der Individuen gesteckten Grenzen einen bestimmten Punkt, der als das Ideal der Proportionsschönheit, als Normalproportion bezeichnet werden kann?

Man sollte denken, dass das der Fall wäre, und dass die gesuchte Normalproportion in dem Durchschnitt aller in der Natur

möglichen Proportionen erkannt werden müsse. Denn die Annahme liegt nahe, dass die Vorstellung, die wir uns von den Proportionen eines menschlichen Körpers bilden, ungefähr in der Mitte liegt zwischen den Extremen derjenigen Proportionen, die wir aus der Anschauung der Natur kennen. Die Schwierigkeit dabei ist nur die, dass nicht allen Menschen dieselben Körper in ihrem Leben zu Gesicht gekommen sind, dass sie also höchst wahrscheinlich auch nicht denselben Proportionsdurchschnitt in der Vorstellung haben. Ferner ist es sehr wahrscheinlich, dass man die Proportionen verschieden beurteilen wird je nach dem Beruf und der Herkunft des Menschen, an dem man sie sieht. Von einem Offizier wird man andere Proportionen erwarten als von einem Bauer, von einem Kunstreiter andere als von einem Holzhacker. Kurz man wird die Proportionen nicht nach dem Gesichtspunkt des Schönen, sondern nach dem des Charakteristischen beurteilen.

Endlich, und das ist die Hauptsache, wird das Urteil über Proportionsschönheit wesentlich durch den persönlichen Geschmack bestimmt sein. Durch Vererbung und Anpassung hat jeder Mensch in Bezug auf körperliche Schönheit überhaupt, also natürlich auch in Bezug auf Proportionsschönheit einen besonderen Geschmack. Und es ist selbstverständlich, dass er diejenigen Proportionen am schönsten finden wird, die diesem Geschmack am meisten entsprechen. Die Proportion, die ihm besonders gefällt, wird im einzelnen Falle gar nicht die sein, die dem Durchschnitt der von ihm gesehenen Proportionen entspricht, sondern die, die seinem persönlichen Geschmack am nächsten steht. Er sieht diese persönliche Vorliebe geradezu in die Natur hinein, sieht letztere da, wo er entsprechendes findet, mit besonders starken Lustgefühlen. Da nun aber die Bedingungen der Vererbung und Anpassung, unter denen sich der persönliche Geschmack entwickelt, keiner wissenschaftlichen Kontrolle unterliegen, so geht daraus hervor, dass die Wissenschaft keine Normalproportionen für den Körper festsetzen kann.

Das lehrt auch ein Blick auf die Kunstgeschichte. Der breite und massive Körpertypus, den Michelangelo bevorzugt, entspricht gewiss nicht dem Durchschnitt der Italiener, die er im Laufe seines Lebens gesehen hatte, sondern weicht nach einer bestimmten Richtung hin von ihm ab. Gerade mit dieser Abweichung konnte der Künstler offenbar das was er sagen wollte am besten sagen, die Kraftmenschen der Genesis, die Propheten und Sibyllen nach

ihrer Eigenart am besten charakterisieren. Sie entsprach wahrscheinlich auch seinem persönlichen Körperideal. Andere Künstler wie Tiepolo, Doré, Burne Jones, Walter Crane u. s. w. bevorzugen wieder umgekehrt einen sehr schlanken Körpertypus, und wir haben keinen Grund zu zweifeln, dass auch er ihrem persönlichen Geschmack entspricht. Beide Ideale, das untersetzte und das schlanke, liegen innerhalb der Grenzen des anatomisch Möglichen, aber beide stellen innerhalb dieser Grenzen Extreme dar. Mit welchem Recht will man behaupten, dass nur das eine von ihnen die höchste Schönheit repräsentiere?

Um so auffallender ist es nun, dass wir sowohl aus dem Altertum wie aus der Renaissance und der Neuzeit eine Menge von Versuchen haben, die „Normalproportionen" des menschlichen Körpers festzustellen. Von den antiken Bestrebungen dieser Art, den Schriften der griechischen Maler und Bildhauer über Symmetrie, deren wichtigste der Kanon des Polyklet war, hat uns Vitruv einige dürftige Notizen überliefert, die sich charakteristischerweise nur auf die Länge der einzelnen Körperteile beziehen, ihre Dicke aber absichtlich dem Belieben überlassen. Sie sind von den Künstlern der Renaissance sehr oft ausgeschrieben worden, woraus sich erklärt, dass diese in der Angabe der Körpermasse zuweilen miteinander übereinstimmen. Auch moderne Künstler und Anatomen haben Proportionslehren geschrieben, von denen bekanntlich Schadows Polyklet lange Zeit einen gewissen Einfluss gehabt hat. Die Versuche dieser Art, die die Renaissance und Neuzeit hervorgebracht hat, sind Legion.

Die Zuversichtlichkeit, mit der die meisten dieser Autoren ein bestimmtes Proportionsschema als „das richtige" und „normale" hinstellen, hat für den, der die Kunstgeschichte kennt und klar denken kann, etwas Verblüffendes. Wie kommen diese Leute dazu, ihren persönlichen Geschmack — denn weiter ist es ja nichts — anderen als Norm aufzuoktroyieren, während wir doch wissen, dass das Urteil selbst bedeutender Künstler in dieser Beziehung durchaus nicht übereinstimmt? Ist es nicht ein schlagender Beweis für die elementare Kraft des vererbten subjektiven Geschmacks, dass jeder dieser Proportionsschriftsteller seinen eigenen persönlichen Geschmack auch bei allen anderen Menschen voraussetzt?

Nun will man uns allerdings einreden, diese Normalproportionen seien empirisch gewonnen. Man behauptet sie aus zahlreichen einzelnen Maassen durch Durchschnittsberechnung ermittelt

zu haben. Schon über Polyklet giebt es eine versteckte Notiz, die besagt, dass nach seinem Ausspruch das Schöne ein Ergebnis aus vielen Einzelmessungen sei. Aber was ist damit gewonnen? Alle Menschen, die es giebt, kann man nun einmal nicht messen. Was gemessen werden kann, ist immer nur eine verschwindend kleine Zahl rein zufällig zusammengewürfelter Modelle. Von einem mathematischen Durchschnitt aus der Natur kann also überhaupt nicht die Rede sein. Der eine hat diese, der andere jene Menschen gesehen, gezeichnet und gemessen. Es müsste mit sonderbaren Dingen zugehen, wenn diese Durchschnitte auch nur in der Mehrzahl der Fälle miteinander übereinstimmten.

Was aber die Hauptsache ist, jeder Messende wählt natürlich die Modelle, die er seinen Messungen zu Grunde legt, nach seinem persönlichen Geschmack aus. Das geben auch die meisten dieser Schriftsteller ganz offen zu, indem sie sagen, sie hätten nur solche Modelle gewählt, die „nach dem Urteil der Sachverständigen" normal gebaut wären oder mit den „schönsten und anerkanntesten" Antiken übereinstimmten. Dabei machen sie sich aber nicht klar, dass sie damit den ganzen Beweis, den sie führen wollen, vorweg nehmen, indem sie als bewiesen voraussetzen, was doch erst bewiesen werden soll. So kommt es also, dass alle diese scheinbar empirisch gewonnenen Normalproportionen im Grunde nichts anderes sind als mathematische Fixierungen irgend eines persönlichen Geschmacks.

Schon in der griechischen Kunst gab es, wie jeder Archäolog weiss, eine Menge verschiedener Proportionsnormen. Das war den Kunstkennern der hellenistischen Zeit ganz bekannt, die diese Normen miteinander verglichen und gegeneinander abschätzten. Polyklets Figuren galten als quadratisch, d. h. untersetzt und vierschrötig, was durch die erhaltenen Kopien des Doryphoros und Diadumenos bestätigt wird. Der Maler Euphranor bildete die Körper seiner Figuren schlank, die Köpfe und Extremitäten verhältnismässig gross. Lysippos bevorzugte ebenfalls schlanke Körper, denen er ausserdem kleinere Köpfe gab, wodurch sie im ganzen grösser erschienen u. s. w. Und dementsprechend herrscht unter den erhaltenen antiken Statuen eine grosse Mannigfaltigkeit der Proportionen. Schon die verschiedenen Göttertypen, z. B. Herakles, Hermes und Apollon zeigen eine absichtliche Verschiedenheit der Verhältnisse, entsprechend den verschiedenen Körpertypen, deren Ideal sie sind. Aber auch die erhaltenen Ephebenstatuen, die teils als Porträts,

teils als Idealfiguren gedacht sind, weichen in den Proportionen zum grossen Teil voneinander ab.

Nun hat man ja freilich, auch neuerdings wieder, behauptet, dass die griechische Kunst trotz dieser Abweichungen immer noch einen auffallend einheitlichen Charakter in Bezug auf die Proportionen habe. Das ist allerdings richtig. Aber es beruht einfach darauf, dass die griechischen Künstler in Folge ihres nationalen Geschmacks nicht alle in der Natur vorkommenden Varianten verwendeten, sondern sich innerhalb engerer Grenzen hielten, im Gegensatz z. B. zu den deutschen und holländischen Künstlern des 15. bis 17. Jahrhunderts oder den modernen Künstlern, die in dieser Beziehung die Möglichkeiten der Natur freier ausnutzten. Ein Beweis für die „Richtigkeit" oder besondere „Schönheit" der griechischen Proportionen ist aber daraus natürlich nicht zu entnehmen. Mit demselben Recht könnte man einen besonderen Vorzug der sogenannten realistischen Schulen darin sehen, dass sie die in der Natur vorkommenden Varianten unbefangener und vielseitiger verwendeten als die Griechen.

Eine gewisse Neigung der letzteren, die Extreme aus der künstlerischen Darstellung auszuschliessen und sich mit ihren Proportionen innerhalb eines bestimmten Masses zu halten, ergiebt sich z. B. auch daraus, dass sie die Proportionen der Knaben und Frauen unwillkürlich denen der Jünglinge annäherten. Jedermann weiss, dass die halbwüchsigen Knaben der griechischen Plastik, z. B. der betende Knabe und die Söhne des Laokoon ihren Proportionen nach gar keine Knaben, sondern verkleinerte Männer sind. Ich erkläre mir das daraus, dass die griechischen Bildhauer sich ihre Anschauungen vom menschlichen Körper vorzugsweise in der Palästra, d. h. am reif entwickelten Jünglingskörper bildeten.

Darauf dürfte es auch zurückzuführen sein, dass die Weiber in der griechischen Plastik durchweg dasselbe Verhältnis von Oberkörper und Unterkörper haben, wie die Männer, obwohl ihnen die Natur, entsprechend ihrer Bestimmung, einen längeren Leib und kürzere Beine gegeben hat. Hierüber herrscht allerdings seltsamerweise unter den Autoren keine Übereinstimmung. Während Schopenhauer die Frauen bekanntlich als das „breithüftige und kurzbeinige" Geschlecht verspottete und ein neuerer Kunsthistoriker ausführlich nachgewiesen hat, dass bei den Frauen hässlicherweise die anatomische Körpermitte unterhalb der geometrischen liegt, wollen die meisten Anatomen von diesem „Schönheitsfehler"

nichts wissen und behaupten vielmehr, dass der normale weibliche Körper in Bezug auf das Verhältnis von Ober- und Unterkörper genau mit dem männlichen übereinstimme. Dass es weibliche Körper giebt, bei denen dies der Fall ist, wird man schwerlich leugnen können. Aber zahlreiche Messungen an Malermodellen und nackten Weibern auf den Bildern moderner Maler beweisen, dass der weibliche Körper durchschnittlich kürzere Beine hat als der männliche, was sich ja auch entwickelungsgeschichtlich sehr leicht verstehen lässt. Die entgegengesetzte Behauptung der Anatomen und Frauenärzte erklärt sich wie ich glaube daraus, dass sie ihre Normalproportion des weiblichen Körpers gar nicht aus dem Durchschnitt der Natur, sondern aus dem der Antike und einer ihr besonders entsprechenden Natur gewonnen haben. Und die griechischen Bildhauer haben auch beim weiblichen Körper die Proportionen, die sie in der Natur fanden, unwillkürlich im Sinne des Jünglingskörpers abgewandelt. Und dies ist wieder für unsere Vorstellung vom weiblichen Körper entscheidend geworden. Denn wir bilden uns diese Vorstellung thatsächlich gar nicht aus der Natur, sondern aus der Kunst, und zwar der antiken Kunst. Daher kommt es, dass wir den ersten nackten weiblichen Körper, den wir in der Natur sehen, meistens hässlich finden, woraus sich dann Theorien wie die vom Schönheitsfehler der Frauen und ihren angeblichen Bemühungen, ihn durch die Toilette zu verdecken, entwickeln.

Natürlich ist es ästhetisch falsch, eine Frau nur dann schön proportioniert zu finden, wenn ihre Längenverhältnisse mit denen des Mannes übereinstimmen. Denn ihre Breitendimensionen stimmen ja doch nicht mit ihnen überein und warum gerade ein Teil der Verhältnisse übereinstimmen soll, ein anderer nicht, lässt sich schlechterdings nicht absehen. Jedes Geschlecht hat eben die Dimensionen, die seinen körperlichen Aufgaben am besten entsprechen. Und wenn die Frauen kürzere Beine haben als die Männer, so kann man gerade das als sekundäres sexuelles Merkmal besonders schön finden. Deshalb ist es auch nur zu billigen, dass moderne Bildhauer wie Klinger sich bei ihren nackten Weibern gar nicht um die Proportionen der Antike kümmern, sondern ihre Modelle so darstellen, wie sie ihnen in der Natur entgegentreten.

Da es nun bei der Verschiedenheit der thatsächlich vorkommenden Proportionen und den offenbaren Abweichungen des Proportionsgeschmacks unmöglich ist, eine Proportion empirisch als die schönste nachzuweisen, so hat man natürlich die Frage

aufgeworfen, ob es kein von der Empirie unabhängiges Proportionsprinzip gebe, nach dem die höchste Schönheit zu bestimmen sei. Früher pflegte man Behauptungen dieser Art auf dem metaphysischen Begriff der Idee aufzubauen. Diese Idee war ein kosmisches Urprinzip, das über den Dingen schwebte, eine Form des Schöpfungsplans, nach der die Welt mit allen ihren Teilen geschaffen sein sollte. Man nahm an, dass sie allerdings in den realen Erscheinungen meistens nicht klar zur Anschauung komme, weil sie hier in der Regel durch allerlei störende Verhältnisse getrübt sei. Die Kunst aber müsse sie darstellen, darin bestehe gerade ihre Überlegenheit über die Natur. Der Wert einer individuellen Erscheinung hing danach einfach von ihrer Übereinstimmung mit der angeblichen Idee ab. Stimmte sie mit ihr überein, so war sie schön, stimmte sie nicht mit ihr überein, so war sie hässlich.

Mit dem Verzicht auf den metaphysischen Standpunkt muss natürlich auch die Idee als kosmisches Urprinzip fallen. Die psychologische Ästhetik hat nun die Aufgabe das psychologische Korrelat der metaphysischen Idee an ihre Stelle zu setzen. Dieses ist aber offenbar die Vorstellung, die der Mensch sich aus der Anschauung der Natur gebildet hat. Auch der psychologische Ästhetiker begnügt sich bei der Analyse der ästhetischen Anschauung nicht mit der Annahme eines einfachen Wahrnehmungsbildes, sondern nimmt neben ihm eine Idee an. Nur ist diese Idee kein kosmisches Prinzip, sondern die Vorstellung von der Natur, die schon vor der Anschauung im Bewusstsein des Anschauenden vorhanden ist und mit der das Einzelne bei der Anschauung unwillkürlich verglichen wird.

Der Unterschied von der metaphysischen Auffassung ist dabei nun der, dass der psychologische Ästhetiker, soweit er Empiriker ist, die Variabilität dieser Vorstellung anerkennt, d. h. bei jedem Individuum eine in ihren Einzelheiten andere Vorstellung von der Natur voraussetzt. Die Schönheit ist dann unter dieser Annahme die Übereinstimmung eines Individuums mit der Vorstellung von schöner Natur, die sich ein bestimmter Beschauer infolge von Vererbung und Anpassung gebildet hat. Und da diese Vorstellung nachweislich bei allen Menschen, die nicht unter dem Einfluss einer gemeinsamen Kunsttradition stehen, eine verschiedene ist, so muss auch das Schöne, soweit es mit Zahlen und Massen ausgedrückt werden kann, etwas Verschiedenes sein.

Trotz des prinzipiellen Aufgebens der metaphysischen Idee hat man nun bis in die neueste Zeit hinein an gewissen Proportionsprinzipien festgehalten, die im Grunde nichts anderes sind als zahlenmässige Formulierungen einer Idee. Das wichtigste von ihnen ist der goldene Schnitt, dessen ästhetische Bedeutung zuerst der Philosoph Zeising 1854 zu begründen versucht hat. Die Teilung einer geraden Linie im goldenen Schnitt, bei der sich die ganze Linie zu ihrem grösseren Teil (maior) verhält wie der grössere Teil zum kleineren (minor), hätte nach Zeising sowohl bei organischen wie bei anorganischen Gebilden eine ästhetische Bedeutung. Er glaubte sie am menschlichen Körper, an der Architektur, am Baum- und Blattwuchs nachweisen zu können, ja er vermutete sie sogar (wofür er freilich den Beweis schuldig blieb) in der musikalischen Harmonie, und sah voraus, dass sie in der Physiologie und Ethnographie, der Mineralogie, Geographie, Physik, Chemie und Poesie, ja selbst in der Mimik (!) neue Wege der Forschung eröffnen werde. Die Welt war eben nach dem goldenen Schnitt geplant. Was nach ihm geteilt war, war schön, was nicht, war hässlich.

Diese Theorie ist nicht nur als sie auftauchte von nüchternen Forschern ernst genommen worden, sondern wird auch noch jetzt von zahlreichen Menschen als erwiesen angesehen, ein Zeichen, dass gerade die phantastischsten und am ungenügendsten begründeten Behauptungen, wenn sie nur einem gerade herrschenden Bedürfnis nach mystischer Unklarheit entgegenkommen und ausserdem scheinbar mathematisch exakt bewiesen werden, den grössten Anklang finden.

Auf den menschlichen Körper angewendet würde dieses Prinzip zweierlei in sich schliessen, erstens die Behauptung, dass sich an „schönen" d. h. von einer Mehrzahl von Menschen schön gefundenen Körpern besonders häufig das Verhältnis des minor zum maior, also 1 : 1,618 . . . nachweisen liesse, und zweitens dass diese verschiedenen Verhältnisse besonders häufig eine Gleichung ähnlich der miteinander bildeten, die durch die Teilung im goldenen Schnitt repräsentiert wird, d. h. $\frac{a+b}{a} = \frac{a}{b}$.

Beides lässt sich nun aber nicht beweisen. Die paar Masse, die Zeising als angebliche Beweise angeführt hat, fügen sich dem Prinzip nur dann, wenn man die Teilungspunkte willkürlich, d. h. ohne Rücksicht auf den anatomischen Bau des Körpers wählt.

Die Möglichkeit hierfür ist dadurch gegeben, dass der Körper im Äusseren nur wenige völlig unzweideutige Teilungspunkte hat, so dass man, wenn man sich nicht geradezu entschliesst, das Knochengerüst, d. h. die Gelenke bei der Teilung zu Grunde zu legen, den Zirkel immer da einsetzen kann, wo man es zu Gunsten irgend einer vorgefassten Meinung thun will. Natürlich hat ein solches Messen aber gar keinen wissenschaftlichen Wert.

Die Unbrauchbarkeit der Methode wird noch besonders dadurch charakterisiert, dass Zeising selbst zugiebt, die Natur habe die Unvorsichtigkeit begangen, das kosmische Urprinzip, nach dem die Dinge geteilt seien, im einzelnen meistens nicht konsequent durchzuführen. Man versteht unter diesen Umständen nicht recht, welches Prinzip mit einem solchen Material nicht empirisch hätte nachgewiesen werden können. Es wäre mit dem besten Willen kaum möglich gewesen, unter den vielen denkbaren Verhältnissen des Körpers nicht auch einige zu finden, die bei entsprechendem Einsetzen des Zirkels und entsprechender Annahme einer Trübung der Idee nicht ungefähr dem Verhältnis 1 : 1,618... hätten angenähert werden können. Man sieht nicht recht ein, was damit bewiesen werden soll, zumal da die Verhältnisse, bei denen der goldene Schnitt gar nicht passt, jedenfalls bei weitem die Mehrzahl bilden. Und was wäre schliesslich mit dem Nachweis dass das Prinzip für den menschlichen Körper passt gewonnen? Passt es für den Menschen, so passt es nicht für die Tiere, oder passt es für ein Tier, so passt es nicht für andere. Passt es für den einen Baum, so will der andere nicht dazu stimmen, ist das eine Blatt im goldenen Schnitt geteilt, so ist es jedenfalls das andere nicht. Seitdem wir wissen, dass die Formen sich durch Vererbung und Anpassung in ganz individueller Weise entwickeln, jede Art also entsprechend den Bedingungen, unter denen sie lebt, ganz andere Proportionen haben muss, können wir nicht mehr daran zweifeln, dass die Annahme eines solchen Urprinzips völlig in der Luft steht.

So wollen denn auch die neueren Anatomen durchweg nichts vom goldenen Schnitt wissen. Statt dessen sind sie fast alle Anhänger eines anderen Proportionsprinzips, nämlich des Schmidtschen Proportionsschlüssels. Dieser, der 1849 von einem sonst unbekannten Historienmaler Schmidt aufgestellt worden ist, bestimmt die für den anatomischen Bau des Körpers wichtigsten Punkte, nämlich den Scheitel, die Schulterknochen, die Oberschenkelknochen, den Damm, die Fusssohle u. s. w. in ihrem räum-

lichen Verhältnis zu einander. Mit Benutzung einiger Grundmasse werden alle Hauptpunkte des Körpers derart bestimmt, dass man seine Umrisse, auch ohne ein Modell vor sich zu haben, in ihren allgemeinen Verhältnissen leicht aufzeichnen kann. Für Anatomen bietet der Schmidtsche Proportionsschlüssel den grossen Vorteil, dass man mit seiner Hilfe rasch verschiedene Körper in Bezug auf ihre Proportionen miteinander vergleichen kann. Er erlaubt mit einem Blick festzustellen, wodurch verschiedene Körper in Bezug auf ihre Proportionen voneinander, von der Mehrzahl, vom Durchschnitt abweichen.

Ausser dieser praktischen Annehmlichkeit, die ihm also etwa die Bedeutung eines komplizierteren Massstabs giebt, schreiben ihm nun aber die neueren Anatomen merkwürdigerweise eine ästhetische Bedeutung zu. Man kann nämlich sehr häufig die Behauptung hören, dass die Körper, die mit ihm übereinstimmen, schöne, diejenigen, die nicht mit ihm übereinstimmen, hässliche Proportionen hätten. Davon kann aber nicht die Rede sein. Allerdings liegen die Körper, die mit ihm übereinstimmen, innerhalb der für die Proportionen bestehenden Grenzen des Möglichen. Sie können also jedenfalls nicht ganz hässlich sein. Aber dass sie besonders schön, d. h. schöner sein müssten als andere innerhalb derselben Grenzen liegende, ist vollkommen aus der Luft gegriffen. Um das einzusehen, braucht man sich nur klar zu machen, dass dieser Proportionsschlüssel doch offenbar auch aus der Natur, d. h. aus verschiedenen gemessenen Modellen, ausserdem einigen antiken Figuren abgeleitet worden ist. Die Auswahl dieser Modelle und Antiken ist aber auf Grund des persönlichen Geschmacks seines Urhebers erfolgt. Dieser Geschmack ist nun durchaus nicht in allen Einzelheiten der aller Leute, was schon daraus hervorgeht, dass der Proportionsschlüssel neuerdings hat „korrigiert“ werden müssen. Er ist also, soweit er beansprucht eine genaue Fixierung der schönsten Proportionen innerhalb der möglichen Grenzen zu sein, nichts anderes als die ziffermässige oder geometrische Fixierung des persönlichen Geschmacks des Historienmalers Schmidt vom Jahre 1849. Danach wird jeder seine ästhetische Bedeutung beurteilen können.

Ebenso ist es mit allen Normalproportionen, die jemals aufgestellt worden sind oder in Zukunft aufgestellt werden werden. Sie sind immer nur ziffermässige oder geometrische Fixierungen irgend eines individuellen ästhetischen Geschmacks. Natürlich werden ihre Urheber stets behaupten, dass sie sich bei ihren Messungen

nur an die „am schönsten gebauten" Modelle und an die „Musterfiguren der antiken Plastik" gehalten hätten. Aber die antike Kunst ist nicht die Kunst überhaupt und die Auswahl schöner Modelle schliesst ein persönliches Urteil in sich, dessen allgemeine Gültigkeit ja erst bewiesen werden soll. Alle diese Verfechter bestimmter Normalproportionen holen aus der Natur immer nur das heraus, was sie zuvor, vermöge ihres individuellen Geschmacks, in sie hineingelegt haben.

Das hat schon Dürer ganz richtig erkannt. Es ist ein vollkommener Irrtum zu glauben, dass er in seiner Proportionslehre eine Normalproportion aufgestellt habe. Er giebt vielmehr, wie schon oben (S. 200) ausgeführt, dreizehn und mehr Proportionsfiguren, zwischen denen er dem Maler die Wahl lässt. Und nachdem er sie gegeben hat, untersucht er eingehend die Frage, welche von ihnen die höchste Schönheit repräsentiere. Dabei kommt er nun zu einem völlig negativen Ergebnis. Was die höchste Schönheit ist, das weiss er nicht, das weiss Gott allein. Er „weiss nit zu setzen, welchs das hübscht Bild gemessen söll werden, dann der Unterschied sind ohn Zahl". „Aber unmüglich bedunkt mich, so Einer spricht, er wisse die beste Mass in menschlicher Gestalt anzuzeigen. Dann die Lügen ist in unserer Erkanntnuss und steckt die Finsterniss so hart in uns, dass auch unser Nachtappen fehlt." „Auch lebt kein Mensch auf Erdrich, der do beschlossen sprechen möcht: Also muss sein die allerschönest Gestalt der Menschen." „Unterschiedliche Ding, die beede schön sind, sind nit leichtlich zu erkennen, welches schöner sei. Dann es ist wohl müglich, dass zwei unterschiedliche Bild gemacht werden, keins dem andern gemäss, dicker und dünner, dass wir nit wol urteilen können, welches schöner sei." „Aber die Hübschheit ist also im Menschen verfasst und unser Urteil so zweifelhaftig dorinnen, so wir etwan finden zween Menschen, beede fast (sehr) schön und lieblich, und ist doch keiner dem andern gleich in keim einzigen Stück oder Teil, weder in Mass noch Art, wir verstehn auch nit, welcher schöner ist, so blind ist unser Erkanntnuss. Deshalb so wir darüber Urteil geben, ist es ungewiss." „Aber Etlich sind einer andern Meinung, reden darvan, wie die Menschen sollen sein. Solchs will ich mit ihnen nit kriegen (streiten). Ich halt aber in solchem die Natur für Meister und der Menschen Wahn für Irrsal. Einmal hat der Schöpfer die Menschen gemacht, wie sie müssen sein, und ich halt, dass die recht Wohlgestalt und Hübschheit unter

dem Haufen begriffen sei (d. h. dass sich die höchste Schönheit unter den sichtbaren Kreaturen finde). Welcher das recht herausziehen kann, dem will ich mehr folgen dann dem, der ein neu erdichtte Mass, der die Menschen kein Teil gehabt haben, machen will.“

Übrigens möchte ich zum Schluss doch darauf aufmerksam machen, dass die ganze Einteilung und Vergleichung des menschlichen Körpers nach den Längenmassen schon deshalb ästhetisch vollkommen wertlos ist, weil das, was bei seiner ästhetischen Anschauung in Betracht kommt, gar nicht die linearen Entfernungen der einzelnen Teilpunkte voneinander, sondern vielmehr die kubischen Massen der einzelnen Körperteile sind. Was wäre damit bewiesen, wenn man durch Herumprobieren mit dem Zirkel auf dem Papier ein häufigeres Vorkommen des goldenen Schnitts in den Längenmassen nachweisen könnte, wenn man sich doch gleichzeitig sagen müsste, dass schon auf dem Papier gar nicht die Längenmasse, sondern der Flächeninhalt der einzelnen Glieder, in der Natur aber sogar der kubische Inhalt derselben dasjenige ist, was bei der Anschauung aufgefasst wird, also ästhetisch wirkt? Volummessungen der einzelnen Körperteile haben nun aber, wenn sie auch schon vorgenommen worden sind, doch grosse Schwierigkeiten, und man hat sie bisher mit Beziehung auf ästhetische Fragen überhaupt noch nicht angestellt. Die Frage der schönsten Körperproportionen schwebt also bisher eigentlich ganz in der Luft.

Ebenso problematisch sind die Fragen, die sich an die Proportionen der Architektur und der dekorativen Künste knüpfen. Die Einschränkung der Proportionsmöglichkeiten, die sich bei der Darstellung des menschlichen Körpers aus dem Vorbild der Natur ergiebt, geht hier aus den Bedingungen des praktischen Zwecks und des Materials hervor. Bei einem Wohnhause ist die Höhe der Etagen und des Daches, die Breite und Höhe der Thüren und Fenster in erster Linie gar nicht durch ästhetische, sondern durch praktische Gesichtspunkte bestimmt. Eine Thür muss so proportioniert sein, dass sie sich bequem öffnen lässt und man bequem durch sie hindurchgehen kann. Ein Tisch, ein Stuhl, ein Bett hängen in ihren wesentlichen Grössenverhältnissen von der Form des menschlichen Körpers ab. Die Proportionen eines Glases, einer Flasche können nach Massgabe ihres praktischen

Zwecks nur innerhalb gewisser Grenzen variieren. Ein steinerner Pfeiler muss dicker sein als ein hölzerner Pfosten, der dieselbe Last trägt, ein hölzerner Pfosten dicker als ein eiserner Stab. Eine steinerne Vase wird ganz andere Verhältnisse haben als eine aus Bronze gegossene, eine solche wieder andere als eine aus Glas. Das Material wird eben in ganz verschiedener Weise gewonnen und bearbeitet und bietet dadurch auch ganz verschiedene Bedingungen für die Grössenverhältnisse. Man kann also wohl sagen, dass der Künstler innerhalb der durch die praktische Benutzung und die Natur des Materials und der Technik gegebenen Grenzen die freie Wahl der Verhältnisse hat, nicht aber dass diese Wahl überhaupt frei ist, rein nach ästhetischen Gesichtspunkten erfolgt. Und da wir bei der Anschauung eines solchen Gebildes gar nicht die Verhältnisse an sich anschauen, sondern immer unwillkürlich an die Art der Benutzung, an die Bedingungen des Materials denken, so geht daraus hervor, dass wir das Problem der Proportion an der Hand architektonischer und dekorativer Werke überhaupt nicht lösen können. Denn wir sind ganz ausser stande, hier die ästhetischen Gesichtspunkte streng von den praktischen zu scheiden, die Proportionsschönheit gewissermassen in Reinkultur darzustellen.

Dazu kommt noch der Einfluss der Gewohnheit, der gerade hier, wo es sich nicht um Nachahmung der Natur handelt, von grosser Bedeutung ist. Jedermann hat ein Gefühl dafür, wie in einer bestimmten Zeit und unter bestimmten gesellschaftlichen Bedingungen die Proportionen eines Wohnhauses zu sein pflegen. Er hat eine bestimmte Vorstellung von dem Verhältnis der Höhe des Daches zu den Mauern, der Thüren und Fenster zur Mauerfläche, der Dicke der Säulen zu ihrer Höhe u. s. w., und er beurteilt das gesehene Bauwerk nach dieser Vorstellung. Was er anschaut und in sich aufnimmt, sind wiederum nicht Verhältnisse, sondern Verhältnisgleichungen. Er vergleicht das Gesehene mit den Vorstellungsbildern von Ähnlichem, was er früher gesehen hat.

Dies gilt besonders in Zeiten, während deren ein bestimmter Stil in der Architektur und Dekoration herrscht. Jeder Stil hat seine eigenen Proportionen. Der antike Tempel zeigt andere Verhältnisse als die gotische Kirche, diese wieder andere als ein Renaissancepalast. Der dorische Stil hat andere Proportionen als der ionische, dieser andere als der korinthische u. s. w. — nebenbei gesagt wiederum ein Beweis, dass die Schönheit in den Proportionen an

sich nicht liegen kann. Wenn in Zeiten, in denen die Tradition eines bestimmten Stils die Phantasie regelt, ein einzelnes Bauwerk der ästhetischen Beurteilung unterworfen wird, so vergleicht jedermann seine Proportionen unwillkürlich mit denen des herrschenden Stils. In jeder gesunden Kunstentwickelung beeinflussen die Proportionen der vorher herrschenden Architektur die etwaigen Neubildungen. Man kann nicht mit einem Schlage in vollkommen neuen Proportionen bauen, wenn man sich nicht der Gefahr aussetzen will, überhaupt nicht verstanden zu werden. Natürlich können die Proportionen auch hier variieren, aber nur innerhalb der Grenzen, die durch das allgemeine Stilgefühl der Zeit gegeben sind.

Dieses Stilgefühl ist nun aber nicht normativ im allgemeinmenschlichen Sinne. Denn die Architektur und die dekorativen Künste verändern sich ja und müssen sich verändern. Eine Fixierung der Kunst auf bestimmte Verhältnisse würde einem Befehl, sich nicht weiter zu entwickeln, gleichkommen. Es ist klar, dass eine moderne Ästhetik hierzu die Hand nicht bieten kann.

Vor allem aber muss man an die Kompliziertheit der Bedingungen denken, die bei jeder architektonischen oder dekorativen Aufgabe vorliegen. Angenommen selbst es bestände ein ideales Proportionsprinzip, das gewissermassen als Idee über dem künstlerischen Schaffen schwebte, als unbewusste Ahnung in der Seele des Künstlers lebendig wäre, so würde es doch vollkommen unmöglich sein, dasselbe empirisch nachzuweisen, da die einzelnen Bauwerke und dekorativen Schöpfungen, die man dabei zu Grunde legen könnte, das Ergebnis zahlreicher sich kreuzender und aufeinander einwirkender Umstände sind, derart, dass ein einzelnes Verhältnis oder eine einzelne Proportion immer nur aus den besonderen gerade in diesem Falle zu berücksichtigenden Bedingungen heraus verstanden werden könnte. Wie wäre es wohl möglich, aus allen diesen komplizierten Bedingungen des praktischen Zwecks, des Materials, der Technik, der Gewohnheit, der herrschenden Stilformen, das ideale Proportionsprinzip herauszuschälen, das hinter den Formen der Wirklichkeit steht, sie angeblich alle bestimmt?

Dennoch hat man dies wiederholt versucht, und es giebt noch jetzt eine Menge Ästhetiker und Laien, die sich einbilden, die wirklich guten Schöpfungen der Architektur und des Kunsthandwerks seien nach einem Proportionsprinzip geschaffen, das mathematisch genau formuliert werden könne. Auch hier fordert der

goldene Schnitt fast jedes Jahr ein litterarisches Opfer. Mit der grössten Leichtfertigkeit wird immer wieder von dilettantischen Architekten oder Kunstschriftstellern die Behauptung aufgestellt, dieses oder jenes Bauwerk sei im goldenen Schnitt geteilt, und es giebt Laien, die angesichts solcher Behauptungen in Ehrfurcht ersterben und sich von dem Gefühl der geheimnisvollen überirdischen Bedeutung der Zahlen kalt durchschauern lassen.

Der angebliche Beweis, den Zeising für die Bedeutung des goldenen Schnitts in der Architektur geführt hat, muss als vollkommen verfehlt bezeichnet werden. Zeising giebt ganz offen zu, dass der Geschmack der Menschen in Bezug auf die architektonischen Proportionen variiere. Gerade daraus entnimmt er aber für sich die Pflicht, zu bestimmen, welche von diesen Geschmacksrichtungen die „wahre", die „einzig berechtigte" sei. Dies könne, so meint er, nur dann bestimmt werden, wenn man zuvor ein „allgemeingültiges, in seiner Abstraktion der Vernunft, in seiner Realisation dem Gefühl genügendes Proportionsgesetz" aufgefunden habe. Der goldene Schnitt ist also nach dem eigenen Geständnis seines Anwalts ein aprioristisch aufgestelltes Dogma, nicht eine empirisch gefundene Thatsache. Seine Bedeutung für die Ästhetik wird daraus abgeleitet, dass er das einzige stetige Verhältnis ist, bei dem nicht nur zwischen zwei Längen untereinander, sondern auch zwischen der Summe beider und jeder einzelnen von ihnen eine gesetzmässige Beziehung besteht.

Gewissermassen zum Überfluss wird dieses Dogma dann auch noch empirisch nachgewiesen. Zeising wählt dazu aus der ganzen Architekturgeschichte fünf (sage fünf!) Beispiele aus, nämlich den Parthenon, das Lysikratesdenkmal, den Kölner Dom, die Elisabethkirche in Marburg und das Freiburger Münster. Es müsste in der That mit sonderbaren Dingen zugehen, wenn unter den zahllosen hervorragenden Bauten der verschiedensten Zeiten, die sich erhalten haben, nicht der eine oder andere wäre, der bei einigen seiner Teilungen etwas ähnliches wie den goldenen Schnitt zeigte, zumal wenn man die Teilungspunkte so willkürlich ansetzt, wie es Zeising auch hier durchweg gethan hat. Man muss seine Messungen einzeln durchnehmen, wenn man sich von der bodenlosen Willkür überzeugen will, mit der hier durch blosses Herumprobieren mit dem Zirkel auf dem Papier Gesetze nachgewiesen werden, die niemals bestanden haben und niemals bestehen werden. Natürlich bietet jedes Bauwerk eine Menge verschiedener Teilungspunkte, die

bei jeder solchen Messung zur Verfügung stehen. Passt der eine nicht, so passt vielleicht der andere, man kann auf diesem Wege beweisen, was man will.

Dabei macht Zeising auch hier wieder den fundamentalen Fehler, nur die Distanzen der Teilungspunkte miteinander zu vergleichen, ohne die kubische Form der gemessenen Teile zu berücksichtigen. Und doch ist es natürlich nicht gleichgültig, ob ein solches Mass sich z. B. auf den unteren viereckigen Teil eines Turmes oder auf seinen pyramidenförmigen Helm, ob es sich auf eine glatte unverzierte Mauerfläche oder eine mit Halbsäulen gegliederte Etage bezieht. Denn ein Bauteil wiegt doch je nach seiner stereometrischen Form oder der Verzierung seiner Fläche ästhetisch ganz verschieden. Angenommen also auch man könnte nachweisen, dass bei einer Mehrzahl von klassischen Bauwerken die Teilung im goldenen Schnitt besonders häufig vorkäme, so wäre gerade daraus mit Sicherheit zu schliessen, dass ihr Zahlenverhältnis keinen ästhetischen Wert hätte.

Genau dieselben Einwendungen kann man gegen alle Theorien machen, die sich auf architektonische Normalproportionen beziehen. Ich will hier nur zwei von ihnen besprechen, die neuerdings viel von sich haben reden machen, die des gleichseitigen Dreiecks und die der Analogie oder der Ähnlichkeit der grösseren und kleineren Flächenteilungen.

Man hat vor einigen Jahren die Behauptung aufgestellt, das gleichseitige Dreieck habe eine geheimnisvolle ästhetische Kraft, die von den Baumeistern der verschiedensten Zeiten erkannt oder wenigstens gefühlt worden sei. Der Nachweis für diesen Satz wird mit einem eigentümlichen Geständnis begonnen, nämlich dem, dass er sich nicht in allen Stilarten durchführen lasse. Und zwar könne man das gleichseitige Dreieck nicht nachweisen: In der ägyptischen Baukunst (wo doch die Pyramiden die beste Gelegenheit dazu geboten hätten), beim dorischen Tempel (wo doch der Giebel geradezu die Form eines Dreiecks hat), bei den römischen Bauten oblongen Grundrisses und den altchristlichen Basiliken (deren Fassaden bekanntlich auch von dreieckigen Abschlussfeldern gekrönt sind), in der deutschen und französischen Gotik des 14. und 15. Jahrhunderts, bei den meisten Bauten der italienischen Hochrenaissance, der ganzen deutschen Renaissance, endlich dem Barock und Rokoko. Dagegen soll das gleichseitige Dreieck sich nachweisen lassen: In der babylonisch-assyrischen Baukunst, am ionischen

Tempel, am römischen und altchristlichen Centralbau, an der romanischen Basilika, an den französischen Kathedralen des 12. Jahrhunderts, in der italienischen Frührenaissance, sowie in den Bauten Bramantes und seiner Schüler.

Ein seltsamer Beweis, bei dem die Ausnahmen die Regel an Masse übertreffen! Und dabei lassen sich die meisten der etwa hundert Beispiele, die angeführt werden, nur mit Zwang in dem erwähnten Sinne ausnutzen. Bei vielen müssen die Teilungspunkte willkürlich gewählt werden. So wird einmal die lichte Breite eines Gebäudes, ein andermal die Breite plus Mauerdicke zu Grunde gelegt, einmal die Höhe einschliesslich, ein andermal ausschliesslich des Gewölbes gerechnet. Einmal wird der Zirkel in der Mitte einer Säulenbasis, ein andermal in die äussere Ecke der Plinthe eingesetzt, einmal die Laterne einer Kuppel mitgerechnet, ein andermal nicht. Und da das gleichseitige Dreieck auch so nicht immer passen will, wird es zuweilen zweimal, dreimal und viermal über- oder nebeneinander gesetzt, ja sogar auf den Kopf gestellt.

Es ist nicht recht klar, was auf diese Weise bewiesen werden soll. Entweder das gleichseitige Dreieck hat die beruhigende festigende ästhetische Kraft in sich, die man ihm zuschreibt, dann beruht diese Kraft doch eben auf dieser geometrischen Figur als solcher, mit ihren drei gleichen Seiten, ihrem bestimmten Verhältnis von Breite und Höhe, ihren Winkeln u. s. w. und kommt nur dann zur Geltung, wenn das Dreieck auch wirklich in die architektonisch markantesten Punkte eingeschrieben werden kann. Dann ist aber natürlich jedes Bauwerk schlecht proportioniert, bei dem dies unmöglich ist, oder das Dreieck gar mehrmals neben- oder übereinander gelegt werden muss, um zu passen.

Damit wird aber ein grosser Teil dieser schon aus dem beschränkten Kreise weniger historischer Stilarten geschöpften Beispiele in seiner Beweiskraft hinfällig. Was dann noch bleibt, sind ein paar französisch-gotische Bauten des 12. und 13. Jahrhunderts, bei denen in der That das gleichseitige Dreieck für die Abmessung des Grundrisses und Aufrisses benutzt worden zu sein scheint, ausserdem ein paar deutsche und italienische Bauten, bei denen ein Zusammenhang mit französischer Gotik nachgewiesen werden kann. Daraus darf man aber nur schliessen, dass in einigen miteinander zusammenhängenden Bauhütten dieser Zeit eine Vorliebe für Konstruktion der Grundrisse und Aufrisse nach dem gleichseitigen Dreieck bestanden hat. Diese Vorliebe kann aus rein

praktischen Verhältnissen hervorgegangen sein, aus einer gewissen Bequemlichkeit beim Abstecken des Grundrisses, dem Bedürfnis der leichteren Übertragung in einen grösseren Massstab u. s. w. Und warum sollen sich in einzelnen Bauhütten nicht solche Hilfskonstruktionen ausgebildet haben, da deren Anwendung ja den untergeordneten Nachtretern der führenden Meister das Konstruieren der Grundrisse und Aufrisse im Sinne des herrschenden Stils erleichterte? Es ist neuerdings wahrscheinlich gemacht worden, dass neben dem gleichseitigen Dreieck auch andere geometrische Figuren in dieser Weise benutzt worden sind, nicht nur das Quadrat, der Kreis und das regelmässige Achteck, von denen man das ja längst wusste, sodann auch das sog. $\frac{\pi}{4}$ Dreieck, d. h. dasjenige gleichschenklige Dreieck, dessen oberer Winkel $= 45^{0}$ ist. Warum soll sich nicht in einzelnen Bauschulen sowohl des Mittelalters als auch anderer Zeiten eine Vorliebe für einzelne dieser Figuren entwickelt haben? Dass die Banausen der alten Bauhütten diesen „Triangulaturen“ und „Quadraturen“ eine mystische Kraft zusprachen, ist wohl möglich, ja sogar wahrscheinlich. Natürlich beweist das aber ästhetisch nicht das Geringste. Denn die Ästhetik ist keine Beschreibung irgend eines historischen Stils, noch weniger der Gepflogenheiten einiger Bauhütten.

Ebensowenig lässt sich das Proportionsgesetz der „Analogie“ oder „Konformität“ empirisch nachweisen. Man versteht darunter die angebliche Thatsache, dass sich bei den „schönsten“ klassischen Bauten die Proportionen einer Grundform, z. B. des Rechtecks der ganzen Fassade auch in den einzelnen Teilen des Baues, z. B. den von Pilastern eingeschlossenen Abschnitten der einzelnen Etagen, den Thüren, Fenstern u. s. w. wiederholen. Den Beweis glaubt man dadurch führen zu können, dass man zeigt, wie in vielen Fällen die Diagonalen dieser Rechtecke einander parallel laufen. Und zwar soll das nicht nur für die Aufrisse, sondern auch für die Grundrisse und Details, z. B. die Ausladung der Gesimse im Verhältnis zu ihrer Höhe oder der Höhe der einzelnen Stockwerke gelten.

Es wird sich wohl nicht leugnen lassen, dass in einigen Fällen, besonders bei Palastfassaden der Renaissance, etwas ähnliches nachgewiesen werden kann, und es ist keinem Architekten benommen, gerade solche Fassaden besonders schön zu finden. Aber ebensowenig kann ein Zweifel darüber bestehen, dass in sehr vielen, ja

sogar den meisten Fällen ein solcher Beweis einfach unmöglich ist. Man hätte sich das ja auch aus verschiedenen Gründen von vornherein sagen können. Die Breite und Höhe einer Fassade wird durch ganz andere Gesichtspunkte bestimmt als die der Thüren und Fenster. Und wenn zufällig einmal die Diagonale der ganzen Fassade mit der eines dieser kleineren Rechtecke parallel läuft, so ist es doch ganz unwahrscheinlich, dass dieser Parallelismus auch nur in der Mehrzahl der Fälle eintreten könnte. So kann z. B. die Diagonale der ganzen Fassade niemals der einer einzelnen Etage parallel sein, ebensowenig die Diagonale einer Etage parallel der eines ihrer einzelnen Abschnitte. Nimmt man nun gar die zahllosen Beispiele, wo dieser Parallelismus auch bei Thüren und Fenstern nicht vorhanden ist, so ist wirklich nicht abzusehen, wie aus einem so sporadischen Beweismaterial ein Gesetz dieser Art konstruiert werden soll. Denn die Behauptung, dass gerade die Bauten, an denen sich ähnliches nachweisen lässt, die schönsten seien, ist doch eben eine petitio principii, die sich methodisch nicht rechtfertigen lässt.

Es könnte danach scheinen, als ob ich den Proportionen in der Architektur und den dekorativen Künsten überhaupt keine Bedeutung beimässe. Das wäre natürlich sehr verfehlt. Ich weiss vielmehr sehr wohl, dass die Schönheit eines Raumes zum grossen Teil, vielleicht in überwiegendem Masse auf seinen Proportionen beruht. Aber daraus geht noch nicht hervor, dass es bestimmte ein für allemal „schöne“ Proportionen giebt. Vielmehr fragt es sich auch hier, ob die Bedeutung der Proportionen nicht vielleicht darauf beruht, dass sie in den Dienst der Illussion treten, zur Erzeugung bestimmter Illusionen benutzt werden.

Und da muss ja wohl jedem einleuchten, dass die Stimmungs- und Kraftillusion, in die uns der Anblick eines Bauwerks oder eines Ornaments versetzt, ganz wesentlich durch seine Proportionen bestimmt ist. Der Eindruck des Schweren, Wuchtigen, für die Ewigkeit Geschaffenen, den ein gutes Mausoleum macht, der Charakter des Leichten, Graziösen, ja Leichtsinnigen, den wir von einem Vergnügungslokal fordern, das Gefühl des Feierlichen, Erhabenen, das wir beim Anblick des Innern einer gotischen Kirche haben, hängt zum grossen Teil von den Proportionen ab. Es ist ein Irrtum zu glauben, dass die Stimmungswirkung eines Bauwerkes nur durch die Verzierung der Flächen oder die Farben hervorgebracht werde. Die Proportion hat ihren wesentlichen

Anteil daran. Denn auf ihr beruht vor allen Dingen das Raumgefühl, in das der Beschauer versetzt wird, und dieses macht eben einen wesentlichen Teil des Bewegungsgefühls und der Stimmung aus. Ob ein Raum frei, breit und behaglich oder hoch, schmal und engbrüstig proportioniert ist, das ist für die Stimmung, in die man bei seinem Anblick versetzt wird, wahrhaftig nicht gleichgültig. Und soweit die Proportionen nicht durch die oben erwähnten praktischen Gesichtspunkte bestimmt sind, ergeben sie sich ganz offenbar aus dem Bedürfnis bestimmte Bewegungs- und Stimmungsillusionen zu erzeugen und zu erleben, das in der Seele des Künstlers und des Geniessenden lebendig ist.

Dann aber kann man den Proportionsreiz auch dem der Illusion nicht entgegensetzen. Vielmehr ist er nur eine besondere Seite, eine besondere Spezialisierung desselben. Und daraus ergiebt sich unmittelbar, dass von einer normativen Festsetzung sogenannter „schöner" Verhältnisse oder Proportionsprinzipien in der Architektur nie die Rede sein kann. Denn es ist klar, dass dann die Wahl der Proportionen im einzelnen Falle ganz durch das Bedürfnis nach Kraft- und Bewegungsillusion bestimmt ist, das den schaffenden Künstler angesichts der Aufgabe, die er zu lösen hat, erfüllt. Dieses Bedürfnis hängt, wie wir gesehen haben, von zahlreichen Verhältnissen ab, erstens von der Tradition, zweitens von dem Wunsch nach Abwechslung, drittens von dem persönlichen Kraft- und Bewegungsgefühl des Künstlers, viertens von dem inhaltlichen Charakter des Bauwerks. Diese verschiedenen Faktoren verbinden sich mit den Bedingungen, die das Material und die Technik sowie der praktische Zweck des Bauwerks stellen. Und aus dieser Verbindung entsteht die im einzelnen Falle richtige, d. h. schönste Proportion. Da aber die meisten dieser Faktoren überall verschieden sind, auch historisch fortwährend wechseln, so ist es offenbar unmöglich, die tektonischen Künste auf bestimmte Proportionen festzunageln. Das einzige Normative, was man bestimmen kann, ist dass die im einzelnen Falle gewählten Proportionen gerade dem Bedürfnis nach Kraft-, Bewegungs- und Stimmungsillusion entsprechen müssen, das in diesem Falle, unter den gegebenen Verhältnissen beim Künstler und Publikum besteht. Die Proportionen selbst wechseln fortwährend, die Illusion als das dominierende Prinzip, das auch sie in seinen Dienst zwingt, bleibt immer dieselbe.

Haben wir nun erst einmal erkannt, dass der Proportionsreiz dem Illusionsreiz gar nicht entgegengesetzt ist, so können wir

auch noch einen Schritt weiter gehen und ein Gesetz ermitteln, das sich speziell auf dieses Verhältnis gründet. Ich will dieses Gesetz als das der organischen Verzweigung der Massen bezeichnen. Um es zu verstehen, muss man zunächst festhalten, dass jedes Bauwerk, jedes kunstgewerbliche und ornamentale Produkt nach der Absicht seines Schöpfers ein lebendiger Organismus ist, indem es mit der toten Materie die Vorstellung von Kraft und Bewegung zu erzeugen sucht. Alle lebendigen Organismen, wenigstens alle, an die sich unsere Vorstellung von organischem Leben knüpft, zeigen eine von einem bestimmten Punkte ausgehende Verzweigung der Masse. Beim Menschen sowohl wie beim Tier und beim Baum ist die Masse zunächst dem Ernährungszentrum am stärksten und verzweigt sich, spaltet sich und verdünnt sich in der Entfernung von ihm immer mehr. Beim Menschen und Tier liegt das Ernährungszentrum in der Mitte des Rumpfes, beim Baum zunächst der Erde. Es ist nun ein organisches Gesetz, dass die Glieder und Teile, die dem Ernährungszentrum am nächsten liegen, ein grösseres, diejenigen, die ihm am fernsten liegen, ein kleineres Volumen haben, dass die Volumina entsprechend ihrer Entfernung von der dicksten Stelle proportional abnehmen. So ist z. B. der Oberschenkel, der dem Rumpf am nächsten sitzt, dicker als der Unterschenkel, dieser dicker als der Fuss, der Fuss dicker als jede Zehe. So ist der Oberarm dicker als der Unterarm, dieser dicker als die Hand, die Mittelhand dicker als jeder Finger. Ebenso der Stamm dicker als der Ast, der Ast dicker als der Zweig, der Zweig stärker als die Blätter u. s. w. Allerdings lassen sich bestimmte geometrische Gesetze wie z. B. das der stetigen Proportion soviel mir bekannt in keinem dieser Fälle nachweisen. Aber das Abnehmen der Volumina der einzelnen Teile in der Richtung vom Mittelpunkt nach den Extremitäten ist schliesslich an sich schon ein Gesetz, das das künstlerische Schaffen bestimmen kann.

Denn es ergiebt sich daraus für die dekorativen Künste eine wichtige Vorschrift, nämlich die, dass bei allen tektonischen Gebilden die Masse an den Stellen am stärksten sein muss, die nach den äusseren Bedingungen des Gebildes den Eindruck des Ernährungszentrums, des Kraft- und Bewegungsursprungs machen sollen. So wird man z. B. eine Säule immer der Erde zunächst am dicksten machen, weil ihr wurzelfestes Stehen eine gewisse Analogie zum Baumstamm aufweist, woraus unmittelbar eine Konzentration der Masse an dieser Stelle hervorgeht. Dagegen wird man die Füsse

eines Möbels nach oben hin dicker werden lassen, weil seine Beweglichkeit die Analogie mit dem menschlichen und tierischen Körper fordert und deshalb seine grösste Masse sich meistens oberhalb der Mitte seiner Höhe befinden wird. Auch dass die meisten griechischen Vasen ihren Schwerpunkt mehr oberhalb der Mitte haben, ist nicht Zufall, da bei ihnen, wie wir aus gewissen Dekorationsweisen wie den Gesichts- und Brustverzierungen prähistorischer Vasen entnehmen können, häufig die Vorstellung des menschlichen Körpers zu Grunde gelegen hat.

Hierher gehört auch die Vorschrift Vitruvs, dass die oberen Säulen einer zweigeschossigen Forumsportikus um ein Viertel kleiner sein sollen als die unteren. Schon seine griechischen Quellen müssen das organische Bildungsgesetz, das dem zu Grunde liegt, erwähnt haben. Das kann man aus der Erklärung erkennen. die er dafür giebt, nämlich es solle dadurch die Art und Weise emporwachsender Gebilde nachgeahmt werden, wie denn z. B. Fichten, Cypressen und Pinien alle an den Wurzeln am dicksten seien und beim Emporwachsen immer dünner würden. Das Verhältnis 4 : 3, das Vitruv für die beiden Stockwerke angiebt, geht natürlich als genaue zahlenmässige Fixierung schon über das Normative hinaus. Luca Pacioli, der diese Proportion aus dem Vitruvianer Paganini kannte, sagt ganz richtig, dass nur die Verkleinerung der oberen Etagen überhaupt aus der Natur abgeleitet werden könne, dagegen das besondere Höhenverhältnis von Vitruv willkürlich gewählt sei. Denn der Architekt könne nun einmal die Natur nicht genau nachahmen, müsse sich vielmehr aus praktischen Gründen an bestimmte Masse halten.

Hierher gehören auch die stärkeren Durchbrechungen und Auflösungen der Masse nach oben, die sich z. B. bei Türmen so häufig finden. Die Masswerkdurchbrechung der gotischen Turmhelme, die Vermehrung der Fenster in den oberen Etagen der italienischen Campanili haben in den meisten Fällen keinen praktischen Zweck, ja widersprechen sogar teilweise dem Nützlichkeitsprinzip aufs allerentschiedenste. Aber sie sind aus demselben ästhetischen Bedürfnis nach organischer Verzweigung entstanden, das sich auch in den durchbrochenen Wimpergen, den Fialen, Krabben, Kreuzblumen, Akroterien u. s. w. ausspricht. In allen diesen Fällen wird eben der Ausgangspunkt und das Zentrum der organischen Kraft so wie beim Baum zunächst der Erde gedacht, und man stellt sich vor, wie diese Kraft, nach oben zu immer

schwächer werdend, schliesslich in den Durchbrechungen und freien Endigungen der oberen Teile ausklingt.

Es würde hier zu weit führen, wenn ich dieses übrigens längst bekannte Bildungsprinzip in allen dekorativen Künsten verfolgen wollte. Die erwähnten Beispiele genügen wohl, um das Gesetz als solches über jeden Zweifel zu erheben. Eine genaue Nachprüfung zahlreicher dekorativer Kunstwerke würde wahrscheinlich zeigen, dass es manche Ausnahmen davon giebt. Aber ich vermute, dass sich diese aus bestimmten ganz genau nachweisbaren Störungen des Gesetzes erklären lassen. Jedenfalls ist soviel klar, dass auch aus diesem Gesetz keine allgemein gültige zahlenmässig zu fixierende Proportionsnorm entnommen werden kann.

Aus dem Gesetz der organischen Verzweigung ergiebt sich dann unmittelbar ein zweites, nämlich das der Wiederholung des Grösseren im Kleineren. So wie der Unterarm dem Oberarm, der Finger dem Unterarm wenigstens seiner allgemeinen Form nach ähnlich ist, so wie die Form des Baumstamms im Aste, die des Astes im Zweige u. s. w. wiederkehrt, so giebt es auch in der Architektur eine Menge Fälle, wo sich grössere Formen im Kleinen wiederholen. Beispielsweise findet sich in der antiken Baukunst der Hauptgiebel in den dekorativen Giebeln über Fenstern und Thüren, in der gotischen Baukunst der Turm in der Fiale, der Pfeiler im Dienst, die Wölbung im Fensterbogen u. s. w. wieder. Aber man sieht sofort, dass auch dieses Gesetz keine Fixierung bestimmter Proportionen in sich schliesst, da ebenso wie in der Natur die kleinere Form mit der grösseren durchaus nicht in allen Einzelheiten übereinzustimmen und auch durchaus nicht dasselbe Verhältnis zu haben braucht. Das ist wohl der richtige Kern der oben S. 312 widerlegten Theorie von der Analogie oder Konformität der geometrischen Teilungen.

Die Unsicherheit in der Bestimmung der Teilungspunkte und die Verschiedenheit der ästhetischen Wirkung je nach dem Volumen und der künstlerischen Verzierung der gemessenen Teile macht, wie wir gesehen haben, Proportionsmessungen am menschlichen Körper und an Gebäuden ausserordentlich schwierig, ja geradezu illusorisch. Die Schwierigkeit wächst noch dadurch, dass es sich bei allen diesen komplizierteren Gebilden immer um eine ganze Menge von Verhältnissen handelt, die natürlich auf einander

einwirken und sich in ihrem ästhetischen Charakter beeinflussen. Ob einem z. B. der Fuss eines Menschen gross oder klein erscheint, hängt nicht nur von seinem Verhältnis zur Gesamtlänge des Körpers, sondern auch von dem zur Länge der Beine, von seiner Dicke, seiner Form u. s. w. ab. Ob man ein Kranzgesims zu weit oder zu wenig weit vorkragend findet, das wird nicht nur durch die Höhe der oberen Etage, sondern auch durch die des ganzen Baues, im Zusammenhang mit der Höhe des ganzen Gesimses selbst bestimmt. Ein Verhältnis bedingt eben immer das andere und modifiziert dadurch seine ästhetische Wirkung.

Diese Schwierigkeiten haben dazu geführt, das Problem überhaupt vom menschlichen Körper und der Architektur loszulösen, die Verhältnisse an sich, als rein geometrische Beziehungen zu untersuchen. Dazu ist man allerdings erst allmählich gekommen. Zunächst versuchte man es mit Gebrauchsgegenständen möglichst einfacher geometrischer Form, Thüren, Fenstern, Spiegeln, Bilderrahmen, Büchern, Briefkouverts, Visitenkarten u. s. w., indem man festzustellen suchte, welches Verhältnis der Breite zur Höhe der Mehrzahl der Menschen als das schönste erschiene. Aber diese „Methode der Verwendung“, wie Fechner sie nannte, war natürlich sehr unzuverlässig. Denn alle diese Gegenstände haben ihre Form ja gar nicht in erster Linie durch ästhetische, sondern durch praktische Rücksichten erhalten.

Man muss also, wie schon Fechner richtig erkannt hat, völlig nichtssagende geometrische Formen wählen, z. B. Rechtecke von verschiedenen Verhältnissen, die man aus weissem Karton ausschneidet, gerade Linien, die durch einen Punkt geteilt sind, Dreiecke, Ellipsen u. s. w. Diese können entweder von den Versuchspersonen hergestellt werden — Fechner nannte das die „Methode der Herstellung“ —, oder sie können ihnen fertig vorgelegt werden, was natürlich wegen der Ausschaltung der körperlichen Thätigkeit das Richtigere ist — Fechner nannte das die „Methode der Wahl“. Diese letztere ist nun auch von den Nachfolgern Fechners beibehalten worden, nur haben sie sie noch systematischer ausgebildet.

Ich habe schon oben S. 35 auf das Bedenkliche derselben hingewiesen und will meine Bedenken hier ausführlicher begründen. Fechner hatte sich bei seinen Experimenten einer verhältnismässig grossen Zahl von Versuchspersonen, 347, bedient. Er ging dabei von der ganz richtigen Voraussetzung aus, dass die stark abweichenden Urteile, die bei allen solchen Versuchen vorkommen, so noch am

ersten durch die nach der entgegengesetzten Richtung abweichenden ausgeglichen werden würden. Die jüngeren Gelehrten aber, die seinen Bahnen gefolgt sind, haben die Zahl auf acht bis zehn vermindert und diese wenigen aus einem ganz engen Berufskreise, nämlich den jungen Psychologen einer bestimmten Schule ausgewählt.

Man kann sich wohl kaum ein für psychologische Experimente präokkupierteres Versuchsmaterial denken, und es wäre durchaus nicht wunderbar, wenn diese wenigen Leute, die ja ganz genau wissen, worauf es bei solchen Untersuchungen ankommt, was der goldene Schnitt u. s. w. ist, wenigstens ungefähr dasselbe Verhältnis für das schönste erklären würden. Natürlich würde dann aber das dabei herauskommende Ergebnis nur den ungefähren Geschmack dieser Personen, nicht das allgemein menschliche Proportionsgefühl repräsentieren.

Dennoch stimmen selbst diese wenigen Personen in ihrem Urteil nicht miteinander überein. Vielmehr wichen bei den Versuchen einzelne Urteile so stark von den übrigen ab, dass man sie, wenn man zu einem annehmbaren Resultat kommen wollte, ganz ausscheiden musste! Natürlich gab man aber damit den empirischen Charakter des Versuchs preis. Denn mit dieser Ausscheidung wurden derartige Urteile ja für abnorm erklärt, eine solche Erklärung setzt aber eine Norm, d. h. also hier ein schönstes Verhältnis voraus. Und doch soll das Experiment ja erst beweisen, ob ein solches überhaupt angenommen werden kann.

Eine Durchschnittsberechnung hat doch in diesen und ähnlichen Fällen nur dann einen Sinn, wenn man das Bestehen einer Norm, von der die verschiedenen Urteile nur Abweichungen sind, voraussetzt. Denn das ist ja natürlich sehr leicht, aus einer grösseren Zahl mehr oder weniger voneinander abweichender Urteile, deren jedes durch das Verhältnis zweier Seiten eines Rechtecks bestimmt wird, den Durchschnitt zu ermitteln. Es handelt sich dabei zunächst nur um eine rechnerische Operation, ein Divisions- und Multiplikationsexempel. Ob das Resultat einen ästhetischen Wert hat, ist damit noch nicht gesagt. Denn ebensogut wie die Übereinstimmung einer Mehrzahl von Menschen in Bezug auf den Proportionsgeschmack könnte doch auch die Verschiedenheit ihres Urteils das Normale sein.

Wie eine solche Verschiedenheit entstehen könnte, wäre nicht schwer einzusehen. Einfach durch die Verschiedenheit der beim Anblick der betreffenden Verhältnisse in Wirkung tretenden Asso-

ziationen. Denn so sehr sich die Experimentatoren auch bemüht haben, alles zu vermeiden, was die Versuchspersonen an irgend welche Gegenstände des gewöhnlichen Lebens hätte erinnern können, so schwer ist es doch, alle Assoziationen, alle Gedanken an eine praktische Verwendung der betreffenden Formen auszuschliessen. Wenn ich einen weissen Karton sehe, der ungefähr die Grösse und Form einer Visitenkarte hat, oder ein Kreuz, das sich in seinen Verhältnissen einem Schwertgriff nähert, oder eine senkrechte Linie mit einem Punkt darüber, die ähnlich wie ein i aussieht, so ist es wirklich schwer, beim Anblick dieser Formen nicht an solche Gegenstände zu denken. In der That berichten die Experimentatoren übereinstimmend, dass viele der Versuchspersonen auf die Frage, welche der zur Auswahl gebotenen Formen ihnen am besten gefalle, wiederholt zuerst erwidert hätten, das käme ganz auf die Verwendung an. Und als man ihnen dann einschärfte, dass sie bei ihrem Votum jeden Gedanken an eine solche Verwendung aus dem Spiele lassen sollten, da gaben sie zwar angeblich ihr Urteil ohne eine solche Rücksicht ab, aber in Wirklichkeit fragt sich doch, ob ein Mensch, der einmal beim ersten Anblick einer solchen Form an irgend einen Gegenstand von ähnlichen Verhältnissen gedacht hat, nachher jeden Gedanken daran aus seinem Bewusstsein auslöschen kann.

Psychologisch wird aber das Denken an einen solchen Gegenstand ungefähr auf dasselbe hinauslaufen wie das Denken an irgend ein Naturobjekt bei der Anschauung eines Kunstwerks, das es darstellt. Man wird eben durch die Form, die man sieht, an einen Gegenstand, den man aus täglicher Anschauung kennt, erinnert. Das ist aber nichts anderes als Illusion. Und die Lust, die dabei entsteht, beruht ganz offenbar auf dem Gefühl für die Übereinstimmung der Form mit der Erinnerungsvorstellung des Gegenstandes. Hier hätten wir dann also wiederum den Fall, dass der Proportionsreiz nur eine besondere Seite, gewissermassen eine geometrische Formulierung des Illusionsreizes wäre.

Nun ist es aber doch auffallend, dass — trotz einzelner Abweichungen — die Mehrzahl der Versuchspersonen, thatsächlich eine gewisse Hinneigung zu einem bestimmten Verhältnis zeigte, und dass dieses Verhältnis, wenn es auch nicht genau mit dem goldenen Schnitt übereinstimmte, doch in vielen Fällen nicht allzuweit davon entfernt lag. Ich glaube dies in folgender Weise erklären zu müssen. Wenn man einem ganz vorurteilsfreien

Menschen eine grössere Zahl von Rechtecken vorlegt, deren Verhältnisse sich zwischen dem des Quadrats (1:1) und irgend einer langgestreckten Form, sagen wir einmal 1:2 oder 2:5 oder 1:3 bewegen, so ist zunächst klar, dass er unter diesen Verhältnissen das Quadrat, genauer gesagt diejenige Form, die er infolge einer bekannten Sinnestäuschung dafür hält, sofort herauserkennen wird. Und zwar wird es ihm entweder, wie sich bei manchen Experimenten herausgestellt hat, wegen seiner nüchternen hausbackenen Form missfallen, oder, wie ebenfalls bei einigen Experimenten nachgewiesen worden ist, wegen seiner mehrseitigen Symmetrie besonders gefallen. Diejenigen Rechtecke ferner, die dem (scheinbaren) Quadrat am nächsten stehen, wird er meistens missbilligen, und zwar wie man annimmt deshalb, weil sie ihm den Eindruck misslungener Quadrate machen. Andererseits werden ihm auch die am meisten gestreckten Rechtecke sofort auffallen, und es ist psychologisch sehr wahrscheinlich, dass er sie nicht am schönsten finden wird, da sie ein Extrem darstellen, von dem fernzubleiben ein natürliches Gefühl ihm gebietet. Schon dadurch wird er ganz von selbst auf einen Punkt zwischen diesen beiden Extremen gedrängt werden. Und da man dasselbe von jeder anderen Versuchsperson voraussetzen kann, so liegt es nahe anzunehmen, dass ein Durchschnitt aller dieser Vorzugsurteile nicht allzuweit von dem geometrischen Mittelwert aller vorliegenden Rechtecke abweichen wird. In wie weit dieser sich dabei dem Verhältnis des goldenen Schnitts nähern wird, hängt natürlich von der Wahl des einen Extrems, sowie von dem numerischen Verhältnis der verschieden proportionierten Rechtecke ab. Da der goldene Schnitt jedenfalls nicht sehr weit von diesem Mittelwert entfernt liegt, ist es sehr gut möglich, dass auch der Durchschnitt der Vorzugsurteile sich ihm mehr oder weniger nähert.

Bei den Rechtecksversuchen ist übrigens die experimentelle Ästhetik nicht stehen geblieben. Sie hat ihre Methode auch auf Ellipsen, Kreuze, Linienteilungen, Winkel, Dreiecke, Kreissegmente u. s. w. ausgedehnt. Das Resultat war dabei das, dass, je komplizierter die Figuren wurden, umso weniger eine Übereinstimmung der Urteile, d. h. ein Normalverhältnis nachgewiesen werden konnte. Das ist auch ganz natürlich. Bei der Auswahl zwischen verschiedenen Kreuzen z. B., deren Querbalken entweder hoher oder tiefer gestellt wird, handelt es sich nicht nur, wie man denken könnte, um das Verhältnis der durch den Querbalken ab-

geteilten Abschnitte des senkrechten Balkens, sondern gleichzeitig um das Verhältnis erstens der Gesamtlänge beider Balken zueinander, zweitens ihrer abgeteilten Stücke zueinander, und es ist klar, dass alle diese Verhältnisse aufeinander einwirken, für die Bevorzugung oder Verwerfung einer bestimmten Teilung mit in die Wagschale fallen.

Ferner wird bei allen Verhältnissen ihre absolute Grösse für die Auswahl mit entscheidend sein. Denn davon hängt es im einzelnen Falle ab, ob bei der Anschauung bestimmte Assoziationen entstehen oder nicht. Wo die Grösse oder Form derart ist, dass gar keine Assoziation zu stande kommen kann, ist deshalb auch das Urteil meistens völlig schwankend. Übrigens will ich bemerken, dass sich bei den Dreiecksversuchen eine Bevorzugung des gleichseitigen Dreiecks nicht hat nachweisen lassen, woraus man schliessen darf, dass eine besondere Bedeutung dieser Form für die noch viel komplizierteren architektonischen Verhältnisse erst recht nicht wahrscheinlich ist.

Eine andere Frage wäre die, ob man für eine einzelne Versuchsperson die Ursachen der Bevorzugung bestimmter Verhältnisse nachweisen kann. Auch dies ist neuerdings versucht worden, allerdings in einer Weise, die den Erfolg von vornherein unmöglich machte. Man ist dabei von der Überzeugung ausgegangen, dass jedes Urteil über schön und hässlich in die Form eines Verhältnisses gekleidet werden kann, indem ein Zugross oder Zuklein immer ein Urteil über ein Verhältnis in sich schliesst. Ferner hat man dabei angenommen, dass die Vorstellung von Verhältnissen immer durch die Anschauung vieler Einzelverhältnisse zu stande komme. Der Prozess, der dabei vor sich gehe, sei der, dass ein Mensch, der verschiedene Exemplare einer Form sieht, die in der Grösse oder den Verhältnissen voneinander abweichen, also z. B. verschieden grosse Kreise, verschieden proportionierte Rechtecke u. s. w., sich von dieser Form eine Vorstellung bilde, die unter Ausscheidung der Extreme ungefähr in der Mitte zwischen den dabei vorkommenden Einzelformen liege.

Diese Annahme kann wohl das Richtige treffen. Um sie nachzuweisen, müsste man mit einer grösseren Zahl von Versuchspersonen folgendes Experiment anstellen: Man müsste sie eine grössere Zahl von Rechtecken verschiedener Verhältnisse längere Zeit ansehen lassen und ihnen dann die Aufgabe stellen, irgend ein Rechteck aus der Erinnerung zu zeichnen. Dieses müsste man dann mit dem Durchschnitt der gesehenen Rechtecke vergleichen,

wobei man wieder zwischen dem geometrischen, arithmetischen, harmonischen u. s. w. Mittelwert zu unterscheiden hätte. Stimmte das gezeichnete Rechteck mit dem einen dieser Mittelwerte überein, so wäre damit zunächst wenigstens so viel bewiesen, dass die Vorstellung einer Form, von der man mehrere Verhältnisse gesehen hat, mit dem betreffenden Mittelwert dieser Verhältnisse übereinstimmt.

Damit wäre freilich noch nicht gesagt, dass dieser Mittelwert auch eine ästhetische Bedeutung hätte. Um dies zu beweisen, müsste man statt der Methode der Herstellung die der Wahl anwenden, und zwar wäre bei den Versuchen ausdrücklich zu betonen, dass es sich um die Auswahl des schönsten Rechtecks handelte. Am besten wäre dabei von der täglichen Anschauung auszugehen. Gerade das Rechteck ist eine Form, die der Mensch im gewöhnlichen Leben fast fortwährend um sich hat. Man denke an Thüren und Fenster, Kästen, Öfen, Bücher, Papier u. s. w. Offenbar bildet man sich seine Vorstellung vom Rechteck aus der Anschauung dieser Gegenstände. Die erwähnte Theorie behauptet nun, dass der Mensch diejenige Rechtecksform am schönsten finde, die dem geometrischen Mittelwert der Rechtecksformen seiner Anschauung entspreche.

Um dies experimentell nachzuweisen, müsste man zunächst für einen bestimmten Menschen den geometrischen Mittelwert von dessen Anschauungsformen berechnen, d. h. man müsste alle Rechtecke seiner Umgebung messen und daraus den geometrischen Durchschnitt ziehen.

Dann müsste man zweitens demselben Menschen eine Anzahl rechteckig zugeschnittener Kartons vorlegen und ihn bitten, denjenigen unter ihnen auszuwählen, der nach seinem Geschmack das schönste Verhältnis hätte. Stimmte dieses Verhältnis mit dem berechneten Mittelwert überein, so wäre der Beweis geführt. Oder mit anderen Worten ein Vergleich der bevorzugten Form mit den Rechtecken der gewöhnlichen Anschauung würde beweisen, ob die schönste Form ein geometrischer oder arithmetischer oder harmonischer u. s. w. Mittelwert aus den gewöhnlichen Anschauungsformen wäre. Diesen Versuch müsste man mit mehreren Personen wiederholen, und wenn sich bei allen dasselbe Resultat ergäbe, so könnte man das Ergebnis als einigermassen gesichert ansehen.

Sonderbarerweise hat man nun gerade dieses Verfahren nicht angewendet, das Problem überhaupt gar nicht als ein psychologisches, sondern als ein mathematisches aufgefasst. Man ist dabei

von der sogenannten individuellen Schönheitskurve ausgegangen. Dies ist die Kurve, die aus den Urteilen einer einzelnen Person über die Schönheit verschiedener Verhältnisse konstruiert wird. Sie stellt z. B. bei Rechtecksversuchen eine Linie dar, die an dem Punkte, der dem Quadrat entspricht, ziemlich hoch ansetzt, dann bei den Punkten, die den dem Quadrat zunächststehenden Rechtecken entsprechen, stark sinkt, um gegen das Verhältnis des goldenen Schnitts zu wieder anzusteigen und endlich bei den ganz langgestreckten Rechtecken noch einmal zu sinken. Man hat nun, um zu beweisen, dass die höchste Schönheit ein geometrischer Mittelwert sei, die Schönheitskurven verschiedener Personen hergenommen und an ihnen gezeigt, dass das schönste Rechteck, d. h. dasjenige, welches dem höchsten Punkt der Kurve entspricht, gleich dem geometrischen Mittelwert zwischen zwei anderen Rechtecken ist, deren ästhetischer Wert für das betreffende Individuum durch zwei gleichweit vom Scheitel entfernte Punkte der Kurve repräsentiert wird.

Aber das ist ja für die hier in Betracht kommende Frage ganz gleichgültig. Denn hier handelt es sich gar nicht darum, den Durchschnitt einer Anzahl gerade vorliegender Rechtecke zu bestimmen, von denen das eine am schönsten gefunden wird, zwei andere in der Schätzung gleichweit nach beiden Seiten abstehen, d. h. gleich hässlich sind, sondern es handelt sich vielmehr darum, nachzuweisen, dass das Vorzugsverhältnis, das sich bei der ästhetischen Vergleichung ergiebt, mit dem geometrischen Mittelwert aller der Rechtecke übereinstimmt, die der betreffende Mensch im gewöhnlichen Leben zu sehen pflegt oder gesehen hat. Zu diesem Nachweis ist aber bei dieser Berechnung auch nicht einmal ein Versuch gemacht worden. Was dabei herauskommt, ist denn auch gar keine experimentell erwiesene psychologische Wahrheit, sondern eine mathematische Formulierung einer an sich nicht uninteressanten aber in diesem Falle ganz gleichgültigen Thatsache.

Ich will übrigens nicht verhehlen, dass nach meiner Überzeugung auch der richtige Beweis, dessen Gang ich oben theoretisch skizziert habe, praktisch nicht geführt werden kann. Und zwar einfach deshalb nicht, weil es unmöglich ist, die Anschauungsformen eines Menschen auch nur einigermassen sicher zu ermitteln. Gesetzt den Fall man hätte alle Formen, um die es sich dabei handelt, z. B. alle rechteckigen Gegenstände seiner Umgebung genau zusammengestellt, was an sich schon gar nicht angeht, so wäre

damit doch noch nicht gesagt, dass sie alle für seine Anschauung dieselbe Bedeutung hätten. Es wäre ja auch denkbar, dass er eine oder die andere von ihnen besonders häufig und mit besonders lebhaften Gefühlen ansähe; dann müsste man doch annehmen, dass sie auch auf die Bildung seiner Gewohnheitsform in höherem Masse einwirkte als alle anderen. Und wer will das im einzelnen Falle bestimmen?

Aber gesetzt selbst, man könnte diese Schwierigkeit überwinden, was wäre damit gewonnen? Würde daraus etwa hervorgehen, dass gerade diese Form von der Person besonders gern gesehen würde? Das könnte man doch höchstens dann annehmen, wenn das Gewohnte, das man immer sieht, auch immer am liebsten gesehen würde. Aber davon kann nicht die Rede sein. Wie häufig gefällt dem Menschen gerade das, was von seiner gewohnten Anschauung nach der einen oder anderen Richtung hin abweicht. Der Durchschnitt aus den immer von ihm gesehenen Formen stellt also thatsächlich nur eine Gewohnheitsform, wenn man so sagen darf eine Bequemlichkeitsform dar, die er vielleicht bei der Herstellung vermöge des Gesetzes der Trägheit häufig wählen wird, die aber darum noch keinen höheren ästhetischen Wert für ihn zu haben braucht. Ich habe schon früher einmal darauf hingewiesen (S. 275), dass das am leichtesten zu Apperzipierende durchaus nicht notwendig auch das ästhetisch Schönste zu sein braucht. Der Nachweis, dass der geometrische Mittelwert die höchste Schönheit repräsentiere, ist also als misslungen anzusehen.

Das gilt zunächst für die mathematischen Verhältnisse in abstracto. Wenn man sich nun gar einen konkreten Fall denkt, d. h. einen solchen, wo man mit der Anschauung einer Form eine bestimmte Vorstellung verbindet oder gar als Künstler mit einer Form etwas Bestimmtes sagen will, dann versagt die Mittelwerttheorie vollends. Denn dann wird eben immer dasjenige Verhältnis das schönste sein, mit dem das, was man sagen will, am besten gesagt werden kann. Es ist wohl möglich, dass dies einmal irgend einem Mittelwert entspricht. Ebensogut kann es aber auch davon abweichen.

Wo es sich nun gar um die Festsetzung allgemeingültiger Normen handelt, ist mit dem Mittelwert vollends nichts anzufangen. Denn vorausgesetzt auch, für den einzelnen Menschen stellte der Mittelwert die höchste Schönheit dar, so würde eben doch jeder Mensch, insofern er ein verschiedenes Anschauungsmaterial hat,

Eigenschaften des Bildes und unserer Empfänglichkeit, gleich in Gefühle um, die sich allerdings zunächst nur auf das Kunstwerk und den Künstler als solche beziehen.

Daneben entwickelt sich nun aber eine zweite Vorstellungsreihe, die sich auf den Inhalt des Bildes bezieht. Sie besteht darin, dass wir das Bild als Natur, als Wirklichkeit auffassen, und zwar gerade die Natur und Wirklichkeit, die es darstellt. Wir vergegenwärtigen uns die Personen, die auf ihm gemalt sind, möglichst lebendig, machen uns ihre Eigenschaften, ihren Ausdruck und Charakter, ihre Handlungen und Situationen klar. Wir stellen uns die gemalte Landschaft, in der sie sich bewegen, als wirklichen Wald, wirkliche Wiese u. s. w. vor, und veranschaulichen uns die Bedeutung und den Zweck der übrigen Gegenstände, die auf dem Bilde dargestellt sind. Und auch hier bleibt es nicht bei der blossen Vorstellung der Natur, sondern wir erleben gleichzeitig die Gefühle, zu denen uns die entsprechenden Dinge in der Wirklichkeit anregen würden, allerdings in der Abschwächung, die sich aus ihrem Charakter als Scheingefühle, Gefühlsvorstellungen ergiebt. Diese können ethischer, sozialer, politischer, religiöser Art sein, kurz sich auf alle Gefühlssphären beziehen, die beim Menschen überhaupt in Betracht kommen. Auch allerlei Gedanken, wissenschaftliche Erkenntnisse, philosophische Wahrheiten u. s. w. können sich daran anknüpfen.

Für diese beiden Vorstellungsreihen ist nun charakteristisch, dass sie in bestimmten gesetzlichen Beziehungen zueinander stehen, d. h. dass die zweite mit Notwendigkeit aus der ersten hervorgeht, durch sie hervorgerufen wird. An die Wahrnehmung der Farben in ihrer bestimmten Begrenzung und Abtönung schliesst sich unmittelbar die Vorstellung dessen, was sie bedeuten sollen, an. Dies ist nur dadurch möglich, dass wir, infolge unserer Anschauung des Lebens und der Natur, die Dinge, die der Maler in seinem Bilde darstellen wollte, kennen, mehr oder weniger klare Erinnerungsbilder von ihnen haben. Wäre das nicht der Fall, so wäre bei der Anschauung des Bildes ein ästhetischer Genuss überhaupt unmöglich, d. h. es würde nur die erste Vorstellungsreihe zu stande kommen. Wüssten wir nicht, dass der Himmel in Wirklichkeit blau, der Wald grün, der Sand gelb ist, so würden wir in den blauen Pinselstrichen auf der oberen Hälfte des Bildes einfach Kobalt, in den grünen weiter unten einfach Terra verde, in den braungelben zu unterst Ocker sehen. Das heisst wir würden

diese Farben nur sinnlich, nicht illusionistisch geniessen, oder mit anderen Worten wir würden sie überhaupt nicht ästhetisch geniessen. Ein Mensch, der die Natur niemals gesehen hätte, würde auch ein Bild nicht ästhetisch würdigen können, womit nicht ausgeschlossen wäre, dass er den rein sinnlichen Reiz der Farbe empfände.

In der Schauspielkunst ist die erste Vorstellungsreihe, die beim Geniessenden entsteht, die Wahrnehmung des Bühnenbildes mit Podium, Kulissen, Soffitten u. s. w., der Schauspieler mit ihrer individuellen Erscheinung, ihrer Tracht, ihrer Stimme, ihrem besseren oder schlechteren Spiel, des Zuschauerraums, unserer Umgebung, des ganzen Theatergebäudes u. s. w. Dazu käme noch die Vorstellung des Direktors, des Regisseurs, des Dekorationsmalers, des Kostümschneiders, des Souffleurs u. s. w., kurz alles dessen, was auf dem Theaterzettel rechts und in den Schlussbemerkungen zu stehen pflegt, sowie alle Gefühle und Vorstellungen, die sich daran anknüpfen lassen.

Die zweite Vorstellungsreihe bezieht sich auf das Leben, das uns auf der Bühne vorgeführt wird, die Welt, in die uns die Schauspieler versetzen wollen. Da sehen wir das tragische Schicksal des Ödipus, die Seelenpein Hamlets, den Sturz Wallensteins, das Elend der schlesischen Weber. Und auch daran knüpfen sich Vorstellungen, Gedanken und Gefühle der mannigfaltigsten Art, Lustgefühle und Unlustgefühle des verschiedensten Inhalts, die man mit den Gefühlen der ersten Reihe durchaus nicht verwechseln kann.

Die Lektüre eines poetischen Werkes erzeugt folgende zwei Vorstellungsreihen in uns: Erstens die der Buchstaben, Silben und Wörter, die wir beim Lesen wahrnehmen und deren Klang, Rhythmus, Reim u. s. w. uns gewisse Lustgefühle verursacht, dazu dann vor allem die Vorstellung des Dichters, den wir als Schöpfer des Werkes kennen, das Gefühl für dessen schaffende künstlerische Persönlichkeit, die wir aus den Gedanken der Dichtung zu uns sprechen hören. Zweitens die Vorstellung der Welt, in die uns diese Gedanken versetzen, die Gefühle, die sich an diese Vorstellung anknüpfen, und die wieder ganz verschiedener Art sein können, so dass daraus eine Fülle von psychischen Erlebnissen hervorgeht. Natürlich müssen wir auch hier wieder eine gewisse Vorstellung des Lebens auf das sich die Dichtung bezieht haben, wenn diese zweite Reihe überhaupt zu

stande kommen soll, und je nach dieser Vorstellung, nach unserer Kenntnis des menschlichen Gefühls wird sich die Stärke der Vorstellungen, die der Dichter in uns erzeugt, richten.

Durch die Musik werden folgende zwei Vorstellungsreihen in uns hervorgebracht: Erstens die Wahrnehmung der Töne nach ihrer Qualität und Quantität, ihrer Höhe, Stärke und Dauer, ihrer Klangfarbe, ihrer rhythmischen und melodischen Zusammensetzung. Ferner die Wahrnehmung der die Musik ausführenden Musiker mit ihren Instrumenten und Bewegungen, die Vorstellung des Komponisten, der die Töne gerade so zusammengestellt hat, des Dirigenten, der mit seinem Taktstock das Ganze zusammenhält u. s. w. Zweitens die Bewegungsvorstellungen, Stimmungen und Gefühle, in die uns diese Töne versetzen, und deren Entstehung an gewisse Voraussetzungen gebunden ist, über die wir schon das Nötige gesagt haben.

Dieselbe Zweiheit der Vorstellungsreihen kann man nun bei allen Künsten ohne Ausnahme nachweisen, und wenn man sich im einzelnen Falle fragt, welche Vorstellungen der ersten und welche der zweiten Reihe angehören, so wird man darüber niemals im Zweifel sein. Diese Zweiheit entspricht nun in gewisser Weise dem Unterschied zwischen illusionsstörenden und illusionserregenden Momenten, insofern nämlich jene alle der ersten angehören, diese in ihrer Wirkung in die zweite Reihe hinübergreifen. Sie entspricht ferner ungefähr dem, was man in der älteren Ästhetik den Gegensatz zwischen Form und Inhalt nannte, insofern nämlich die Wahrnehmungen, die sich auf die Form als solche beziehen, alle unter die erste, diejenigen, die sich auf den Inhalt als solchen beziehen, alle unter die zweite Reihe fallen. Allerdings deckt sich die Wahrnehmung der Form nicht ganz mit den Vorstellungen der ersten Reihe, denn es kommt zu ihr noch die Vorstellung des Künstlers als Schöpfers dieser Form, nebst allen Gefühlen, die sich unmittelbar daran anschliessen können, hinzu.

Während nun die frühere Ästhetik wie schon erwähnt lebhaft darüber stritt, ob das Wesen des ästhetischen Genusses auf der Form oder auf dem Inhalt beruhe, und die moderne Kunstkritik im wesentlichen geneigt ist, die Vorstellung der künstlerischen Persönlichkeit, also ein Glied der ersten Reihe, für einzig und allein ausschlaggebend zu halten, vertritt die Illusionsästhetik die Auffassung, dass der Kunstgenuss auf der gleichzeitigen Erzeugung beider Vorstellungsreihen beruht, und

dass ein Kunstwerk nur dann reinen ästhetischen Genuss gewähren kann, wenn es die Fähigkeit hat, beide Reihen bei der Anschauung möglichst vollständig und lückenlos im Bewusstsein zu erzeugen.

Dabei liegt auf der Hand, dass jede der beiden Reihen für sich sowohl Lust- als auch Unlustgefühle enthalten kann, ohne dass dadurch der ästhetische Genuss wesentlich berührt wird. Ein Lustgefühl der ersten Reihe ist z. B. das durch die musikalische Konsonanz hervorgerufene, ein Unlustgefühl derselben Reihe das aus der musikalischen Dissonanz hervorgehende. Ein Lustgefühl der zweiten Reihe ist die Genugthuung, die man in der Tragödie empfindet, wenn der Bösewicht die gebührende Strafe empfängt, ein Unlustgefühl derselben Reihe, wenn der Held unschuldig zu Grunde geht. Da nun, wie wir gesehen haben und später noch genauer ausführen werden, solche Lust- und Unlustgefühle bei zahlreichen Kunstwerken nebeneinander vorkommen, so geht eben daraus hervor, dass diese einzelnen Elemente beider Gefühlsreihen das Entscheidende beim Kunstgenuss nicht sind, sondern dass die Zweiheit der Vorstellungsreihen an sich, d. h. das Verhältnis, in dem sie zueinander stehen, den Kunstgenuss hervorruft.

Dabei ist nun zunächst darauf zu achten, dass die Verbindung zwischen beiden Reihen eine gesetzliche und notwendige ist. Darunter verstehe ich folgendes: Wenn ich ein gemaltes Gesicht sehe, das einen zornigen Ausdruck hat, so entsteht in mir durch die Wahrnehmung bestimmter Formen, die ich genau angeben kann, die Vorstellung des Zorns. Diese selbe Vorstellung wird bei jedem Menschen entstehen, der überhaupt eine Kenntnis des menschlichen Gefühlsausdrucks hat. Hier ist also die Verbindung zwischen beiden Reihen eine notwendige, gesetzmässige. Mit der Wahrnehmung der betreffenden Formen muss die Vorstellung des entsprechenden Gefühls entstehen.

Wenn ich mich dagegen bei dem Porträt eines alten Meisters an irgend ein Ereignis aus dem Leben des Dargestellten oder einen mir persönlich bekannten Menschen erinnere, der eine zufällige Ähnlichkeit mit ihm hat, so ist diese Verbindung keine gesetzmässige, da der Künstler ja jenes Ereignis oder diese Persönlichkeit nicht gekannt hat und auch andere Beschauer des Bildes sie nicht zu kennen brauchen, in den meisten Fällen wahrscheinlich thatsächlich nicht kennen.

Bei jedem Kunstwerk giebt es Gedanken und Gefühle, die

sich den Vorstellungen der zweiten Reihe angliedern lassen, ohne mit Notwendigkeit aus denen der ersten hervorzugehen. Wenn ein geistreicher, gelehrter, aber künstlerisch ungebildeter Mann an den Inhalt eines Bildes komplizierte Reflexionen historischer, philosophischer oder theologischer Art anknüpft, die sich aus der Darstellung selbst nicht unmittelbar ergeben, sondern von aussen her, aus anderen Bildungsquellen hinzugebracht sind, so kann man mit voller Bestimmtheit sagen, dass sie für den Kunstgenuss keine wesentliche Bedeutung haben. Sie haben wohl eine gewisse Bedeutung für ihn als anschauendes Individuum, nicht aber für andere Menschen und auch nicht für den Künstler, der das Werk geschaffen hat. Der echte Kunstgenuss wird also auch thatsächlich durch sie nicht vergrössert, sondern verkleinert, da sie die Aufmerksamkeit von dem abziehen, was der Künstler bei seinem Bilde hauptsächlich im Auge gehabt hat. Natürlich kann man derartige Seitengefühle oder Seitenreflexionen nicht verhindern, und man wird auch nichts dagegen thun können, dass der betreffende Betrachter gerade daran ein besonderes Gefallen findet. Wohl aber kann man sagen, dass er damit nicht das Kunstwerk, sondern sich selbst, seine eigene Bildung, seinen eigenen Geist geniesst. Diese Art der Kunstbetrachtung ist besonders bei Gelehrten sehr häufig. Das Ideal des ästhetischen Genusses wird immer das sein, dass man am Kunstwerk nur das geniesst, was der Künstler selbst daran geniessen würde. Eine Menge geistreicher gelehrter und im übrigen sehr interessant zu lesender kunsthistorischer Untersuchungen leiden daran, dass die Autoren den Künstlern Dinge unterlegen, an die sie beim Schaffen des Kunstwerks nicht gedacht haben.

Man sieht daraus übrigens auch, wie wenig der Begriff der Assoziation das Wesen des Kunstgenusses trifft. Denn da man unter Assoziationen nach der gewöhnlichen Auffassung auch rein zufällige Verkettungen von Vorstellungen und Gefühlen versteht, ist es ganz unmöglich, mit diesem Begriff eine gesetzliche Verbindung zwischen den beiden Reihen herzustellen, wie sie doch für den reinen Kunstgenuss vorausgesetzt werden muss. Nimmt man dagegen diese gesetzliche Verbindung an, so ist eben das, was zu stande kommt, keine Assoziation, sondern eine Illusion. Das Gemeinsame der beiden Begriffe Illusion und Assoziation ist nur, dass es sich bei beiden um zwei miteinander verknüpfte Vorstellungen oder Gefühle handelt. Der Begriff der Illusion sagt

aber ganz genau, wie dieselben miteinander verknüpft sein müssen, wenn Kunstgenuss entstehen soll.

Das eigentliche Problem, um das es sich hier handelt, ist nun das, wie es möglich ist, dass die beiden Vorstellungsreihen gleichzeitig nebeneinander im Bewusstsein sein können. Die Psychologie lehrt bekanntlich, dass wir gleichzeitig immer nur eine Vorstellung klar im Bewusstsein haben, dass während wir uns irgend etwas ganz klar vorstellen oder lebhaft fühlen, alle anderen Gedanken, Vorstellungen und Gefühle daneben mehr oder weniger zurücktreten. Man nennt das die Enge des Bewusstseins, auch wohl die monarchische Einrichtung des Bewusstseins. Es geht daraus hervor, dass wir in dem Augenblicke, in dem wir bei einem Bilde die Pinselstriche als solche sehen, nicht gleichzeitig uns die Natur, die sie bedeuten, mit voller Deutlichkeit vorstellen. Ebenso sollte man denken, dass während wir uns dem sinnlichen Wohlklang musikalischer Harmonien hingeben, wir nicht mit voller Stärke das Gefühl empfinden können, dem sie Ausdruck geben.

Das ist nun auch thatsächlich der Fall. Und darauf beruht es gerade, dass wir einen unlusterregenden Inhalt in der Kunst ganz gut vertragen können. Denn die Gefühle, in die uns seine Wahrnehmung versetzt, sind deshalb nur Scheingefühle, Illusionsgefühle, weil sich die Wahrnehmungen der ersten Reihe in die der zweiten und umgekehrt eindrängen, uns also verhindern, das ganze Augenmerk, die ganze Gefühlsfähigkeit auf eine bestimmte Wahrnehmung zu richten. Durch die Zweiheit der Vorstellungsreihen werden sowohl die Lust- wie die Unlustgefühle der beiden Reihen gemildert, in ihrer Kraft abgeschwächt. Jedes einzelne Gefühl, sei es Lust oder Unlust, sei es formaler oder inhaltlicher Art, muss sich mit anderen Gefühlen in die Herrschaft über unser Bewusstsein teilen, denn niemals haben wir ein solches allein im Bewusstsein, stets mit anderen Gefühlen zusammen. Wenn wir z. B. eine Komposition von traurigem Charakter hören, so wird unser Gefühl zwar in der Richtung auf die Trauer erregt. Aber wir sind doch nicht wirklich traurig, weil wir gleichzeitig Töne hören, die uns durch ihre Harmonien entzücken und dadurch den Stachel wieder aus unserer Seele reissen. Das was wir Scheincharakter der Gefühle oder Gefühlsvorstellungen nannten, beruht eben darauf, dass während der Unlustgefühle, die sich in der einen Richtung zu entwickeln suchen, auch Lustgefühle in unserer Seele sind, die die entgegengesetzte Wirkung haben.

Daraus ergiebt sich aber, dass der Kunstgenuss eine andere Ursache haben muss als das emotionelle Element der durch die Form und den Inhalt an sich erzeugten Gefühle. Diese andere Ursache ist nach meiner Überzeugung der Wechsel der beiden Vorstellungs- und Gefühlsreihen als solcher, d. h. das abwechselnde Insbewusstseintreten der einzelnen Gefühle der beiden Reihen, die sich dabei bilden. Seine Form ist die, dass wenn wir das eine im Blickpunkt des Bewusstseins haben, das andere daraus verschwindet oder wenigstens mehr zurücktritt. Dieser Wechsel der Vorstellungsreihen, dieses lebhafte Spiel verschiedener teilweise miteinander kontrastierender Vorstellungen und Gefühle, das sich bei der ästhetischen Anschauung entwickelt, macht das Wesen des künstlerischen Genusses aus.

Ich habe diesen Wechsel in meinem Vortrag über die bewusste Selbsttäuschung mit einer Pendelbewegung verglichen, die ästhetische Anschauung als ein Hinundheroszillieren zwischen Wahrnehmungs- und Vorstellungsbild, Schein und Wirklichkeit, Kunst und Natur bezeichnet. Das Bild schien mir besonders deshalb passend zu sein, weil es gleichzeitig veranschaulicht, wie beim Zusammenfallen von Schein und Wirklichkeit für das Bewusstsein des Anschauenden kein Kunstgenuss zu stande kommen kann. Wenn man nämlich den Kunstgenuss mit einer Pendelbewegung des Bewusstseins vergleicht, so ist klar, dass er sofort aufhören muss, wenn die beiden Punkte, zwischen denen das Pendel hinundhergeht, zusammenfallen. Die Pendelbewegung ist eben an eine gewisse Entfernung der beiden Punkte, d. h. an ein deutliches Auseinanderhalten von Schein und Wirklichkeit gebunden. Fallen beide zusammen, so kann das Pendel nicht mehr schwingen, es steht still.

Derartige Bilder sind natürlich keine Beweise. Sie erklären nichts, sondern veranschaulichen nur etwas, was sonst schon erklärt ist, durch den Vergleich mit etwas, was jedermann aus eigener Anschauung kennt. Ich glaubte mich, da ja der Beweis für die Thatsache schon geführt war, um so eher eines Bildes bedienen zu dürfen, als die Psychologie bei ihren Analysen fortwährend solche Bilder braucht. Fast alle psychologischen Kunstausdrücke, z. B. „Anschauung“, „Einbildung“, „Perzeption“, „Apperzeption“, „Einfühlung“, „Assoziation“, „Verschmelzung“ sind ja nichts anderes als Bilder. Sie haben den Zweck, schwer erklärbare Erscheinungen des psychischen Lebens durch leichter erklärbare des physischen

zu veranschaulichen. Einen anderen Zweck hatte auch das Bild vom Pendel nicht, und man hat ihm wohl zu viel Ehre erwiesen, wenn man von meiner „Pendeltheorie“ gesprochen und geglaubt hat, man könne die Illusionsästhetik dadurch widerlegen, dass man das Bild vom Pendel als unpassend nachwiese.

Das Bild hinkt natürlich wie jedes Bild. Und zwar erstens deshalb, weil es sich beim Kunstgenuss gar nicht um zwei einzelne Vorstellungen handelt, zwischen denen das Pendel hinundherginge, sondern zwischen zwei Reihen von Vorstellungen, deren Glieder abwechselnd in den Blickpunkt des Bewusstseins treten. Zweitens deshalb, weil dieser Wechsel gar kein rhythmischer ist, da diese Vorstellungen durchaus nicht alle gleich lange im Bewusstsein zu sein brauchen.

Davon kann man sich durch den Augenschein sehr leicht überzeugen. Wenn man z. B. in einer Gemäldegalerie die Menschen beim Anschauen von Gemälden beobachtet, so sieht man, dass sie sehr häufig die Augen abwechselnd näher an die Bilder heranbringen und davon entfernen, dass sie einmal die Augen etwas zukneifen, dann wieder öffnen. Wenn man einen Poesie lesenden Menschen sieht, so kann man leicht bemerken, dass er den Blick abwechselnd auf dem Buch ruhen und in die Weite schweifen lässt, beim Anhören von Musik kann man an sich selbst sehr leicht beobachten, dass man abwechselnd die Bewegungen der Musiker ansieht und völlig versunken sich in die Stimmung der Komposition zu versetzen sucht. Offenbar entsprechen diese verschiedenen Thätigkeiten dem Wechsel der Bewusstseinsvorgänge. Und zwar ist dieser Wechsel durchaus kein rhythmischer. Im Gegenteil, ich glaube, dass die beiden Vorstellungsreihen bei den verschiedenen Menschen ganz verschieden lange im Bewusstsein bleiben. Wahrscheinlich hängt das von ihrer Vorbildung, ihrer ästhetischen Genussfähigkeit, ihrer Kennerschaft u. s. w. ab. So dauern gewiss bei Laien die Gefühle, die beim Sichhineinsteigern in die Illusion entstehen, im allgemeinen länger als die, die mit einem Herausfallen aus derselben, d. h. mit der Auffassung des Kunstwerks als Kunstwerk verbunden sind. Kunstgelehrte dagegen, überhaupt Menschen von mehr verstandesmässigem Wesen verweilen höchstwahrscheinlich besonders lange bei den Vorstellungen der ersten Reihe und machen das Sichhineinsteigern in die Illusion rascher ab. Bei Künstlern mag sich beides die Wage halten, und wir hätten dann eben bei ihnen die ideale Form des ästhetischen Ge-

nusses, d. h. die, bei der beide Vorstellungen genau in gleicher Stärke lebendig sind. Aber trotz aller Verschiedenheiten haben diese Anschauungsweisen doch ein Gemeinsames, nämlich das gleichzeitige Vorhandensein zweier paralleler Vorstellungsreihen, die sich inhaltlich eigentlich ausschliessen.

Ferner vermute ich, dass bei dem abwechselnden Insbewusstseintreten der beiden Reihen die gegensätzlichen Vorstellungen besonders häufig nebeneinander treten. An sich wäre es ja auch möglich, dass z. B. erst mehrere Vorstellungen der einen Reihe, dann mehrere der anderen hintereinander über die Schwelle des Bewusstseins gehoben würden. Und häufig mag das auch der Fall sein. Ich glaube aber an mir beobachtet zu haben, dass ich z. B. bei der Anschauung von Gemälden auf die Wahrnehmung der Fläche mit ihren Pinselstrichen gern unmittelbar die Vorstellung des Raumes, der hinter ihr in die Tiefe gehend gedacht ist, folgen lasse. So sieht man im einen Augenblick einen roten Farbenfleck und fasst ihn als Farbenfleck auf, unmittelbar darauf kneift man die Augen etwas zu oder entfernt sich etwas von dem Bilde, und es ist eine Kirsche. Eben sieht man einen dunkeln Strich im Gesicht eines Menschen, im nächsten Augenblick ist es der Ausdruck des Grams oder Zornes. Eben hört man bestimmte Töne in Moll, unmittelbar nachher ist es Klage und Trauer u. s. w. Doch glaube ich nicht, dass man hierüber allgemeine Gesetze geben kann.

Statt des Pendelbildes hätte man auch noch andere Bilder brauchen können. Zum Beispiel das von dem Felsen, der den Berg heraufgewälzt wird und immer wieder herunterrollt. Das Heraufwälzen würde dann dem Sichhineinsteigern in die Illusion, das Herabrollen dem Herausfallen aus derselben entsprechen. Nun wird man freilich einwenden: Eine solche anstrengende und fruchtlose Thätigkeit kann unmöglich lusterregend sein. Gewiss. Aber der Kunstgenuss ist ja gar keine ernste Thätigkeit und hat gar keinen unmittelbaren Zweck. Er ist vielmehr, wie ich im 15. Kapitel noch näher nachweisen werde, ein Spiel, und auch unter den körperlichen Spielen giebt es solche, die auf einen vereitelten und immer wieder unternommenen Versuch hinauslaufen.

Zum Beispiel das Schaukeln. Dasselbe beginnt fast immer mit einem äusseren Anstoss, den der Schaukler von anderer Seite erhält. Man könnte ihn mit der Wahrnehmung des Kunstwerks vergleichen, das ja auch von aussen an den Geniessenden herantritt und den

Kunstgenuss verursacht. Dann muss aber, wenigstens bei der Stehschaukel, der Schaukelnde selbst das Seinige dazu thun, um die Bewegung fortzusetzen. Der Schwung nach vorn, der durch die Bewegung des Körpers hervorgebracht oder gesteigert wird, wäre etwa mit dem Sichhineinsteigern in die Illusion zu vergleichen, das Zurückfallen der Schaukel, das von selbst erfolgt, mit dem Herausfallen aus derselben. Und ebenso wie die Möglichkeit dieses Spiels von dem Wechsel beider Bewegungen abhängt, kann auch der Kunstgenuss nur zu stande kommen, wenn beide Vorstellungsreihen abwechselnd ins Bewusstsein treten. Das Sichhineinsteigern in die Illusion muss eben immer von neuem stattfinden. Überwiegen die illusionsstörenden Momente so sehr, dass der Anschauende überhaupt nicht in die Illusion hineinkommt, so hängt die Schaukel bewegungslos herab. Sind die illusionsstörenden Momente ganz vernichtet oder überwiegen die illusionserregenden in unverhältnismässiger Weise, so kann sie einen so starken Stoss nach vorn bekommen, dass sie oben überschlägt, womit das Spiel wiederum aus ist. Die Bedingung der Fortsetzung ist eben die, dass illusionserzeugende und illusionsstörende Momente, d. h. der Antrieb der Schaukel nach vorn und die Schwerkraft einander die Wage halten.

Auch dieses Bild hinkt, insofern es sich bei der Schaukel um eine streng rhythmische Bewegung handelt und der Wechsel der Vorstellungen beim Kunstgenuss überdies ein viel komplizierterer ist. Doch passt es besser als das vom Pendel, weil dabei auch die Selbstthätigkeit des Geniessenden in der Kraftanstrengung des Schauklers eine Analogie findet.

Noch ein drittes Bild könnte man brauchen, nämlich das von einem Berge, auf den die verschiedenen Vorstellungen und Gefühle hinaufstreben. Der Berg wäre das Bewusstsein, sein Gipfel der sogenannte Blickpunkt. Ist doch das Bewusstsein kein Haus mit einer Thür, über deren Schwelle die Vorstellungen „emporgehoben" würden oder nach Belieben hinein- und hinausspazieren könnten, sondern vielmehr gleich einem Berge, der allmählich aus der Ebene aufsteigt. Der Übergang vom Unbewussten zum Bewussten ist ja überhaupt ein allmählicher. Man kann eigentlich nicht von Bewusstsein und Nichtbewusstsein, sondern nur von Mehr- und Wenigerbewusstsein sprechen. Die Vorstellungen, die sich nicht gerade im Blickpunkt des Bewusstseins befinden, brauchen darum nicht ganz aus der Seele ausgelöscht zu sein. Es giebt einen ver-

schiedenen Grad der Bewusstheit, und dies wird am besten durch das Bild des Berges veranschaulicht.

Die ästhetische Anschauung gleicht nun einem Kampf um den Gipfel des Berges, d. h. den Blickpunkt des Bewusstseins. Die Vorstellungen und Gefühle, die in zwei Reihen geordnet sind, kämpfen wie zwei Parteien um den Gipfel. Einmal ist der eine Kämpfer oben, dann der andere. Einmal ist die eine Partei im Vorteil, dann die andere. Aber keine kann den Gipfel dauernd halten. Denn sobald das der Fall ist, hört das Spiel auf. Das Charakteristische ist eben der dauernde Kampf. Dieses Bild empfiehlt sich besonders deshalb, weil das Okkupieren des Gipfels nicht rhythmisch erfolgt. Während eine Vorstellung auf dem Gipfel des Berges ist, sind die anderen vielleicht auf halber Höhe oder näher dem Fusse, d. h. während man sich ganz auf eine Vorstellung konzentriert, kann die andere doch ein wenig in das Bewusstsein hineinragen. Und gerade dieses Hineinragen ist es ja, was die emotionellen Gefühlselemente der im Blickpunkt des Bewusstseins stehenden Gefühle mildert und dadurch das Fortbestehen des Kunstgenusses garantiert.

Auch hier lässt sich der Einwand, dass ein solch fruchtloser immer wiederholter Kampf doch keinen Genuss bereiten könne, sehr leicht mit dem Hinweis widerlegen, dass es sich ja gar nicht um einen ernsthaften Kampf, sondern um ein Kampfspiel handelt. Ein Spiel ist immer genussreich, mag der fingierte Zweck dabei leicht erreichbar sein oder nicht. Denn das lusterregende dabei ist die Spielthätigkeit als solche. Und es ist nicht abzusehen, warum nicht auch das geistige Spiel der Kunst lusterregend sein sollte, ebenso wie ein körperliches Bewegungsspiel ähnlicher Art Lust gewährt.

Gegen das Bild vom Pendel hat man besonders eingewendet, dass dieses fortwährende Hinundherschwanken des Bewusstseins zwischen zwei einander eigentlich ausschliessenden Vorstellungsreihen unmöglich lusterregend sein könne. Denn es werde dadurch ein Gefühl des Schwankens und Schwebens, des Hinundherpendelns, der Unklarheit, Unruhe und Qual erzeugt, wie es sich aus jedem Hinundhergezogensein zwischen Betrachtungsweisen, die gleichzeitig ihr Recht fordern und sich doch inhaltlich ausschliessen, nach einem allgemeinen psychologischen Gesetz ergeben müsse.

Ein solches Gesetz existiert nicht. Die Analogie des körperlichen Lebens weist vielmehr auf das Gegenteil. So ist z. B. der

Rhythmus der Bewegung nichts anderes als ein fortwährender Wechsel, etwa ein abwechselndes Ruhen der Körperlast auf dem einen oder dem anderen Beine, ein abwechselndes Erheben und Senken der Arme, ein abwechselndes Beugen und Strecken des Oberkörpers. Es ist absolut nicht einzusehen, warum das höchste geistige Bewegungsspiel, der Kunstgenuss, nicht auch auf einem solchen Wechsel beruhen sollte. Ja wenn man sich die Sache recht überlegt, so kommt man zu dem Resultat, dass jeder Wechsel zwischen zwei Bewegungen oder zwei Vorstellungs- und Wahrnehmungsreihen, jedes Vor und Zurück, Hin und Her, Auf und Nieder, einerlei ob in der Kunst oder sonstwo, von Lust begleitet ist. Ein paar Beispiele mögen das erläutern.

Der Glanz hat auch ausser seinem durch die Assoziation bestimmten Lustwert (Vorstellung der Pracht, des Reichtums, der Macht u. s. w.) einen rein sinnlichen Reiz. Dieser beruht offenbar auf dem gleichzeitigen Bewusstwerden zweier Empfindungsreihen, nämlich der einen, die sich auf die glänzende Oberfläche, und der anderen, die sich auf die in ihr gespiegelten Gegenstände, Lichter u. s. w. bezieht. Wenn man eine mattglänzende Oberfläche, z. B. die guillochierte Rückseite einer Taschenuhr ansieht, so nimmt man zweierlei wahr: Erstens diese Fläche als solche mit ihrer besonderen Art der Bearbeitung und zweitens die Lichter, die sich in ihr spiegeln. Diese stammen von leuchtenden Gegenständen, Fenstern u. s. w., deren Spiegelbilder hinter der Fläche zu liegen scheinen. Man sieht also durch die Fläche, die man als solche wahrnimmt, hindurch auf die sich spiegelnden Gegenstände, und das trifft bei jedem Glanz zu, mag er matter oder weniger matt sein. Das Auge akkommodiert sich dabei offenbar in sehr rascher Oszillation an die verschiedenen Entfernungen, wobei, während man den einen Reiz auf sich wirken lässt, der andere wenigstens bis zu einem gewissen Grade im Bewusstsein ist. Die Analogie mit dem ästhetischen Genuss liegt auf der Hand. Auch bei diesem sieht man ja durch die Formen des Kunstwerks hindurch auf den Inhalt, den es darstellt, auch bei ihm treten die beiden Vorstellungsreihen getrennt und miteinander wechselnd im Bewusstsein hervor. Man kann die Analogie bis ins einzelne verfolgen. Wenn der Genuss am Glanz der künstlerischen Illusion entspricht, so entspricht die Freude an der Spiegelung der unkünstlerischen. Denn bei ihr ist die Wahrnehmung der spiegelnden Fläche als solcher aus dem Bewusstsein ausgeschaltet, man sieht eben nur

die sich spiegelnden Gegenstände. Die Fläche beim Glanz entspricht also dem ästhetischen Schein, der gewahrt werden muss, wenn ästhetischer Genuss zu stande kommen soll. Die Rauhung oder Mattierung der Oberfläche eines glänzenden Metalls ist mit den illusionsstörenden Elementen zu vergleichen, die Politur mit den illusionserregenden. Weder das eine noch das andere darf überwiegen, wenn man den Reiz des Glanzes voll geniessen soll. Daraus geht aber hervor, dass weder die Wahrnehmung der Oberfläche an sich, noch auch die Wahrnehmung der gespiegelten Gegenstände als solcher, sondern das Zusammenwirken beider den Reiz ausmacht.

Ein ganz ähnlicher Fall, der sich der ästhetischen Illusion schon mehr nähert, ist die Maske. Das Aufsetzen einer Maske ist die elementarste Form der schauspielerischen Thätigkeit. Wenn dabei Lust entstehen soll, so muss der Zuschauer die Thatsache der Maskierung klar im Bewusstsein haben, er muss wissen, dass unter der Maske das wirkliche nur unsichtbar gemachte Gesicht des Maskierten versteckt ist. Beim Anblick eines maskierten Menschen entstehen also zwei Vorstellungen, erstens die des Trägers, den man vielleicht aus dem Leben als Menschen von einem bestimmten Äusseren, einem bestimmten Charakter kennt, und zweitens die der Maske, deren Ausdruck vielleicht im Gegensatz zu diesem Charakter steht. Auch hier ist es weder der Charakter des Menschen, der vielleicht ziemlich indifferent ist, noch auch der der Maske, der vielleicht hässlich oder widerwärtig ist, was den Genuss verursacht, sondern das gleichzeitige Vorhandensein dieser zwei Vorstellungsreihen, das rasche anregende geistige Spiel, das durch den Wechsel zwischen ihnen entsteht. Und je stärker der Gegensatz der Maske zu dem Menschen der sie trägt ist, um so grösser ist die dadurch erzeugte Lust. Die bärtigen Masken, die sich die spielenden Putten der hellenistischen Kunst vors Gesicht halten, erregen unser Vergnügen nicht deshalb, weil sie bärtig sind, sondern weil ihre Bärtigkeit in einem pikanten Gegensatz zu den Kindergesichtern steht, die sich dahinter verstecken. Wenn Amoretten auf griechisch-römischen Reliefs die Waffen der Götter, Dreizack, Blitz, Panzer u. s. w. tragen, so liegt das Komische dabei offenbar weder in den Amoretten noch in den Waffen. Beide für sich bieten nicht den geringsten Anlass zum Vergnügen. Erst ihr kontrastierendes Zusammentreten wirkt komisch.

Damit haben wir den Weg zum Verständnis des Komischen

überhaupt gewonnen. Es liegt nicht in meiner Absicht, diese ästhetische Kategorie hier erschöpfend zu behandeln. Wollte ich das, so müsste ich vor allem das Komische der Kunst und der Wirklichkeit voneinander unterscheiden. Der Genuss, den wir an einer Komödie haben, ist ein Illusionsgenuss. Er ist in ästhetischer Hinsicht von derselben Art wie der, den uns eine Tragödie bereitet. Ob ein Schauspiel einen mehr traurigen oder lustigen oder auch komischen Inhalt hat, ist für seinen Kunstwert gleichgültig. Denn dieser hängt nicht vom Inhalt, sondern von der Übereinstimmung der Ereignisse u. s. w. mit unserer Vorstellung vom Leben ab.

Für uns handelt es sich hier nur um das Lächerliche der Wirklichkeit, das ja als Inhalt in die Komödie eingeht und dessen besonderer Reiz zu dem Illusionsreiz, den diese erzeugt, noch hinzukommt. Wir schätzen zwar gerade dieses Lächerliche ästhetisch nicht sehr hoch im Vergleich zu dem Reiz der Illusion, dem wir uns bei der Betrachtung hingeben, aber vorhanden ist es nun einmal und seine Existenz fordert eine Erklärung. Das Lachen, das bei seiner Wahrnehmung entsteht, ist der Ausdruck eines plötzlich entstehenden Lustgefühls, das von sehr starker Art sein muss. Wodurch wird nun dieses erzeugt?

Wir unterscheiden drei Arten des Komischen ausserhalb der Kunst: das Komische des Erlebnisses, das Komische der Erzählung und das Komische des Wortes, d. h. den Witz.

Zuerst das Komische des Erlebnisses. Ein Mensch, der seinen Regenschirm aufgespannt hält, damit der Regen an der gewölbten Fläche abtropfe, muss es erleben, dass ihm der Wind von unten her in sein Schutzdach hineingreift und es nach oben umstülpt. Sofort entstehen zwei Vorstellungsreihen: Erstens der normale Schirm, dessen Zweck und Benutzung wir kennen, zweitens der emporgestülpte Schirm, der das Gegenteil von Zweckerfüllung darstellt. Oder: Ein Mädchen trägt einen sehr dünnen Kuchenteig auf einem grossen Blech zum Bäcker. Da greift der Wind unter das Backwerk und stülpt es dem Mädchen über den Kopf. Einerseits der reinliche Kuchen, der gebacken und dann gegessen werden soll, andererseits der Kuchen, der durch die Schuld des Windes in ekelhafte Berührung mit dem Haar und der Pomade kommt.

Dann das Komische der Erzählung. Man denke an den Pfarrer Mark Twains, der zufällig zur Kenntnis einer beliebten Gassenhauermelodie kommt und dem diese nun Wochen lang so im Kopfe herumgeht, dass er sogar seine Leichenreden in ihrem hüpfenden

Rhythmus hält. Oder an den Dienstmann, der einem Fremden den Koffer tragen soll, sich aber unterwegs Tabak kauft und seine Pfeife ansteckt und jenen bittet, währenddem den Koffer zu halten, was dieser auch so lange thut, bis beide glücklich am Ziel angekommen sind, worauf der Dienstmann frech wie er ist seinen Lohn und sogar noch ein Trinkgeld verlangt. Auch hier zwei kontrastierende Vorstellungsreihen, das eine Mal der würdige Pfarrer in seiner ernsten Amtshandlung und der lustige Gassenhauer, der dazu gar nicht passt; das andere Mal der Dienstmann, der den Fremden bedienen sollte, und der Fremde, der in Wirklichkeit den Dienstmann bedient.

Endlich das Lächerliche des Witzes. Ein Toastredner (das Beispiel ist bekannt) bedankt sich bei einem seiner Gäste, dass er „mit nichten" gekommen sei. Im ersten Augenblick fassen die Zuhörer dies gleich „nicht" auf und verstehen es nicht, da der Gast ja dasitzt. Dann erinnern sie sich, dass dieser seine Nichten mitgebracht hat, und lachen. Also: Einerseits der Gast, der überhaupt nicht gekommen ist, andererseits der Gast, der sogar mit zwei liebenswürdigen jungen Nichten gekommen ist. Jede einzelne dieser Vorstellungen ist nicht lächerlich. Erst beide zusammen haben die erheiternde Wirkung. Und das plötzliche Zusammentreffen zweier entgegengesetzter Vorstellungsreihen, das wie ein Blitz oder Peitschenknall wirkt und das Bewusstsein des Hörers kräftig durcheinanderrüttelt, wirkt lusterregend. Es giebt keinen Wortwitz, der nicht auf etwas ähnliches hinausliefe.

Unerschöpflich ist die Komödie und der Schwank an solchen Motiven. Der Richter, der gleichzeitig der Schuldige ist, gegen den er die Untersuchung führen muss, der schneidige Amtsvorsteher, der in seinem Dünkel und seiner Dummheit alle belastenden Zeugnisse verwirft und die Betrügerin, deren Schlechtigkeit dem Zuschauer längst bekannt ist, konsequent für eine ehrliche Frau hält, der Cirkusakrobat, der mit dem neu engagierten Hauslehrer verwechselt wird und zum allgemeinen Schrecken der Familie seine Tüchtigkeit durch die verwegensten Turnkunststücke dokumentiert, der Student, der als seine eigene Tante verkleidet auftritt und dabei in die drolligsten Situationen gerät, das sind nur ein paar Beispiele dieser nicht tot zu machenden Komik. Die ganze Komödie der Irrungen, Verwechselungen, Verkleidungen u. s. w., dieser unerschöpfliche Born der Lust, beruht auf dem gleichzeitigen Entstehen zweier einander inhaltlich eigentlich ausschliessender Vor-

stellungsreihen. Ich wage zu behaupten, dass es keinen Witz, keine Anekdote, keine komische Erzählung, nichts Lächerliches im Leben und auf der Bühne giebt, dessen Wirkung nicht in erster Linie auf einer solchen Gegensätzlichkeit beruhte. Und da will man uns weismachen, das Hinundheroszillieren zwischen zwei einander inhaltlich ausschliessenden Vorstellungsreihen müsse unlusterregend sein, weil — nun offenbar weil der e t h i s c h e Konflikt zwischen zwei einander widersprechenden Pflichten peinlich ist. Als ob das ästhetische Spiel der Vorstellungen und der ethische Konflikt auch nur das Geringste miteinander zu thun hätten!

So hat uns denn die Widerlegung dieses Einwandes zu einer vertieften Erkenntnis des Wesens der bewussten Selbsttäuschung geführt: Diese ist nur ein besonderer Fall einer allgemeineren umfassenderen Erscheinung, nämlich des lusterregenden Wechsels zweier Vorstellungen oder Vorstellungsreihen, wie er im psychischen Leben sehr häufig beobachtet werden kann. Ja nicht nur im psychischen, sondern auch im physischen, wie aus der Analogie des Rhythmus ersichtlich ist. Selbst bis in das Gebiet des Reinsinnlichen hinein kann man ihn verfolgen. Wer weiss, ob die rein sinnliche Freude am Sehen, ganz abgesehen von der Illusion, nicht schon auf der rasch wechselnden gewissermassen oszillierenden Thätigkeit unserer beiden Augen beruht, die das Bild auf ihren beiden Netzhäuten empfangen und durch die Sehnerven zum Gehirn fortleiten? Wer kann sagen, ob nicht die Schönheit eines Akkordes darauf beruht, dass unser Bewusstsein dabei zwischen zwei deutlich voneinander zu unterscheidenden Reizen — die aber doch wieder in einem bestimmten Verhältnis zueinander stehen müssen — hin- und heroszilliert? Jeder Feinschmecker weiss, dass der höhere Genuss am Essen auf der Gegensätzlichkeit verschiedener gleichzeitig entstehender Geschmacksempfindungen beruht, die nicht (nach dem banausischen Prinzip, dass ja doch alles in denselben Magen kommt) miteinander gemischt werden dürfen, sondern streng auseinandergehalten werden müssen. Wir geniessen gastronomisch gute Zusammenstellungen wie Brot und Käse, Wein und Austern, Kartoffeln und Bratensauce nur dann vollkommen, wenn die Bestandteile nicht miteinander gemischt, sondern getrennt in unser Bewusstsein treten, so dass wir beim Genuss gewissermassen immer zwischen beiden hin- und herpendeln.

Auf etwas Ähnlichem beruht wahrscheinlich auch die Schönheit kontrastierender Farben und Linien, überhaupt der Reiz des

Kontrastes, der ja in der Ästhetik eine so grosse Rolle spielt. Auch der Rhythmus nach seiner rein sinnlichen Seite hin ist wie gesagt nur ein besonderer Fall dieses ästhetischen Prinzips. Und die bewusste Selbsttäuschung ist, wenn man sie als ein Hin- und Herpendeln zwischen zwei gleichzeitig vorhandenen Vorstellungsreihen auffasst, eigentlich nichts anderes als eine rhythmische Geistesthätigkeit, wobei man freilich wie schon gesagt auf die Gleichheit der einzelnen Zeitabschnitte keinen Wert legen darf. Und wenn wir nun beobachten, dass im körperlichen Leben alle rhythmischen Bewegungen wie Schaukeln, Schwimmen, Reiten, Ballfangen, Rudern (vom Tanzen ganz abgesehen) Lust verursachen, besonders dann wenn sie freiwillig, d. h. spielend ausgeführt werden, so liegt wirklich die Vermutung nahe, *dass das geistige Spiel der Vorstellungen, das wir als Kunst bezeichnen, eben deshalb Lust erregt, weil es auf einem Hinundher, einem Wechsel kontrastierender Vorstellungen beruht.* Dann würde sich auch erklären, dass gleich wie bei der rhythmischen Bewegung nicht die Bewegung als solche, z. B. das Vorsetzen des Beines und das Erheben des Armes, sondern der rhythmische Wechsel dieser Bewegungen dasjenige ist, was Lust erregt, so auch bei der Kunst nicht der Inhalt die unmittelbare Ursache der Lust ist, sondern die rhythmische oder wenigstens wechselnde Gehirnthätigkeit, die sich an die Wahrnehmung dieses Inhalts anschliesst.

Allerdings können wir ja über die physiologische Ursache unserer Lustgefühle, überhaupt über das kausale Verhältnis zwischen unseren psychischen und physischen Erlebnissen nichts bestimmtes aussagen. Aber dass beide irgendwie gesetzmässig miteinander zusammenhängen, wird heutzutage von keinem ernsthaften Forscher bestritten. Mag man die Beziehung nun als kausale auffassen, wobei wieder zweifelhaft bleiben könnte, ob das Physische die Ursache des Psychischen oder das Psychische die Ursache des Physischen wäre, oder mag man vorsichtiger von einem „psychophysischen Parallelismus“ sprechen, die Wahrscheinlichkeit, dass mit dem Wechsel der Vorstellungsreihen auch ein Wechsel der Gehirnthätigkeit verbunden ist, liegt ohne Zweifel vor. Und wenn man eine solche Verbindung einmal annimmt, so ist es gewiss möglich, dass gerade dieser die Ursache des ästhetischen Lustgefühls ist, ebenso wie der Wechsel der körperlichen Thätigkeit allgemein als Ursache der Lust am Rhythmus angesehen wird. Es liegt

nicht der geringste Grund vor, warum, wenn ein Wechsel der körperlichen Bewegung überhaupt Lust gewährt, nicht auch ein Wechsel der Gehirnthätigkeit Lust gewähren sollte. Denn was für den übrigen Körper gilt, dass seine Organe nach länger dauernder Thätigkeit ermüden und deshalb nach einem Wechsel verlangen, das gilt auch für das Gehirn. Und es wäre sehr wohl denkbar, dass ein solcher Wechsel der Gehirnthätigkeit eben deshalb lusterregend wäre, weil er die einzige Form ist, in der das Gehirn vor Überanstrengung und Ermüdung bewahrt bleibt.

Dann bestände aber die Bedeutung der bewussten Selbsttäuschung darin, dass sie diejenige Form der geistigen Rezeption wäre, die dem Menschen erlaubte, in der verhältnismässig kürzesten Zeit die verhältnismässig grösste Zahl von Vorstellungen und Gefühlen in sich aufzunehmen, ohne zu ermüden. Die letzte Ursache der Kunst läge dann also in dem Bedürfnis des Menschen, möglichst viel zu erleben, und zwar gerade solche Vorstellungen und Gefühle, zu deren Entwickelung ihm das Leben unmittelbar keinen Anlass giebt. Und durch die Form des Kunstgenusses würde bewirkt, dass die auf ihn einstürmenden Vorstellungen und Gefühle sich in zwei Reihen ordneten und abwechselnd miteinander, wenn auch nicht streng rhythmisch, in den Blickpunkt des Bewusstseins träten. Die Seele des Geniessenden würde dadurch einerseits ziemlich rasch mit einem sehr reichen Inhalt gefüllt, andererseits doch, infolge des Wechsels, nicht ermüdet. Das eigentlich Lusterregende dabei wäre dann der Wechsel der Vorstellungen als Form ihres Erlebens.

Natürlich ist dieser Wechsel, dieses Schaukelspiel des Gehirns, undenkbar ohne einen bestimmten Inhalt, der schon als solcher für den Menschen einen gewissen Wert hat. Aber das, was dabei unmittelbar Lust gewährt, ist nicht dieser Inhalt — denn er ist ja oft traurig oder hässlich — sondern die Form seines psychischen Erlebens. Natürlich heisst das nicht, dass der Inhalt für den Kunstgenuss gleichgültig wäre. Es ist vielmehr selbstverständlich, dass er eine grosse Bedeutung dafür hat. Aber die unmittelbare Ursache der ästhetischen Lust ist nicht er, sondern das Spiel der Vorstellungen, das sich an seine Wahrnehmung anknüpft.

Der Lustcharakter dieser bestimmten Vorstellungsform erklärt nun auch, warum der Kunstgenuss von allen Thätigkeiten des Menschen die am meisten genussreiche ist. Diese Form selbst

ist es nämlich, die der Ermüdung vorbeugt und den Organismus frisch erhält. Bei allen anderen Thätigkeiten, z. B. dem sinnlichen Genuss, der wissenschaftlichen Forschung, der körperlichen Arbeit sind die Erlebnisse, die der Mensch hat, die Gefühle, die sich daran anknüpfen, von derselben oder ähnlicher Art. Sie liegen, wenn ich so sagen darf, alle in einer Richtung. Der sinnliche Genuss z. B. beruht auf einer ziemlich gleichmässigen Erregung des betreffenden Sinns, die infolgedessen erfahrungsgemäss nur kurz sein kann, wenn der Mensch nicht ermüden und abstumpfen soll. Jeder wissenschaftliche Arbeiter weiss, dass bei intensiven Forschungen, die in derselben Richtung gehen, sehr leicht eine Depression eintritt. Und auch körperliche Arbeiten, bei denen immer dieselben Muskeln in Anspruch genommen werden, ermüden schon nach kurzer Zeit. Allerdings kann sich der Organismus durch fortdauernde Übung bis zu einem gewissen Grade anpassen, aber seine Leistungsfähigkeit ist doch beschränkt.

Beim Kunstgenuss ist das anders. Zwar ermüdet auch er auf die Dauer. Aber man kann wohl sagen, dass er in Anbetracht der grossen Zahl von Vorstellungen, die er dem Menschen zuführt, bedeutend weniger ermüdet als alle anderen Thätigkeiten. Und das beruht eben darauf, dass bei ihm der Wechsel sich ganz von selbst versteht. Auch bei den anderen Thätigkeiten kann man den Wechsel künstlich herbeiführen und thut dies wohl auch bei längerer Dauer. Beim Kunstgenuss aber gehört der Wechsel geradezu zum Wesen der Thätigkeit dazu. Man kann ihn gar nicht anders erleben als in der Form des Wechsels. Während der Geniessende die Empfindungen, Wahrnehmungen, Vorstellungen und Gefühle der einen Reihe erlebt, ruhen die Teile des Gehirns aus, die durch die anderen in Anspruch genommen würden, und während er die der zweiten Reihe in sich aufnimmt, können sich die Nervenkomplexe ausruhen, die bei der ersten in Thätigkeit getreten waren. Dazu kommt dann als besonderer Vorteil, dass der Wechsel kein streng rhythmischer ist, so dass die verschiedenen Vorgänge ganz in dem Tempo erlebt werden können, das der Begabung, Vorbildung und momentanen Disposition des Geniessenden entspricht.

Hierfür ist noch besonders wichtig, dass der Kunstgenuss einen durchaus freiwilligen Charakter hat, dass der Geniessende jederzeit wenn es ihm beliebt aus ihm heraustreten kann. Aber wenn man in diesem Freiheitsgefühl sein eigentliches Wesen erkannt hat, so ist das nicht richtig. Denn es giebt viele Thätigkeiten, denen

dasselbe Kennzeichen eigen ist und die doch mit Kunstgenuss nicht das mindeste zu thun haben. Entscheidend ist vielmehr einzig und allein der Wechsel der Vorstellungsreihen, d. h. die bewusste Selbsttäuschung.

Nunmehr ist auch vollkommen klar, wodurch sich der Kunstgenuss von allen anderen psychischen Erlebnissen unterscheidet. Diese sind durchweg einfacherer elementarerer Art. Die Vorstellungen ordnen sich bei ihnen nicht in zwei Reihen, die gleichzeitig nebeneinander im Bewusstsein wären, sondern in einer Reihe, deren Glieder sich einfach aneinander anschliessen. Das lässt sich sehr leicht nachweisen.

Die einfache Wahrnehmung hat einen verschiedenen Charakter, je nachdem sie sich auf etwas bis dahin Unbekanntes oder auf etwas Bekanntes bezieht. Ist der wahrgenommene Gegenstand dem Wahrnehmenden unbekannt, hat er vielleicht überhaupt noch nichts ähnliches gesehen, so ist während der Wahrnehmung in seiner Seele eben nur dieses eine Bild vorhanden, das sich der schon bestehenden Vorstellungsmasse eingliedert. Es können dabei wohl Vergleiche mit schon vorhandenen Vorstellungen angestellt werden, diese werden aber niemals eine Übereinstimmung ergeben, das Bild wird vielmehr immer als etwas für sich Bestehendes in der Seele des Wahrnehmenden sein.

Bezieht sich die Wahrnehmung dagegen auf etwas Bekanntes, so sind allerdings schon Vorstellungen ähnlicher Art im Bewusstsein vorhanden, zu denen das neue Wahrnehmungsbild hinzutritt. Und man könnte denken, das Verhältnis beider zueinander wäre ungefähr dasselbe wie beim Kunstgenuss. Das ist aber nicht der Fall. Wenn ich z. B. einen Apfel sehe, so sehe ich eben während dieser Zeit nur diesen einen Apfel. Allerdings habe ich schon vorher viele Äpfel gesehen und trage davon eine klare Vorstellung „Apfel“ in meinem Bewusstsein. Aber diese Vorstellung tritt nicht neben das Wahrnehmungsbild, wird von mir nicht als etwas davon verschiedenes empfunden, sondern sie schmilzt unmittelbar mit dem Wahrnehmungsbilde zusammen. Dieser Verschmelzungsprozess bewirkt, dass ich während der Wahrnehmung eben nur diesen einen Apfel im Bewusstsein habe.

Dieses Verschmelzen ist ein einfaches Wiedererkennen, genau von derselben Art, wie dasjenige, das stattfindet, wenn ich einen guten Bekannten nach längerer Trennung wiedersehe. Hat er sich nicht verändert, so schmilzt das neue Wahrnehmungsbild mit dem

von früher her vorhandenen Vorstellungsbilde zu einer Einheit zusammen, so dass überhaupt keine zwei Bilder in meinem Bewusstsein lebendig sind. Hat er sich verändert, so findet allerdings eine Vergleichung statt, diese ist aber rein intellektueller Art. Ich entwickele mir dabei nicht wie beim Kunstgenuss aus dem Wahrnehmungsbilde ein bestimmtes Vorstellungsbild, sondern ich bringe an das Wahrnehmungsbild von aussen ein Vorstellungsbild heran. Bei der Vergleichung wandert mein Bewusstsein allerdings von einem Bilde zum anderen und darin liegt eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kunstgenuss, aber da sich beide Vorstellungsreihen auf die Natur beziehen, die Vorstellung einer künstlerischen Persönlichkeit dabei ganz wegfällt, hat die Anschauung eben doch keinen ästhetischen Charakter.

Vielmehr werden wir in einem solchen Falle einfach von Vergleichung sprechen müssen. Die Vergleichung zweier Wahrnehmungs- resp. Vorstellungsbilder, die zum Zweck logischer Schlussfolgerung, wissenschaftlicher Beweisführung u. s. w. vorgenommen wird, ist eine rein intellektuelle Thätigkeit und vom Kunstgenuss sehr verschieden. Bei ihr handelt es sich immer nur um ein kaltes verstandsmässiges Nebeneinanderstellen der beiderseitigen Eigenschaften, um die Ermittelung ihrer Übereinstimmung oder Nichtübereinstimmung. Eine solche Vergleichung findet aber beim Kunstgenuss durchaus nicht statt. Das Charakteristische bei ihm ist vielmehr das Ineinssehen der zwei Bilder, wobei doch das Kunstwerk und die Wirklichkeit für das Bewusstsein voneinander getrennt bleiben. Bei der ästhetischen Anschauung des Porträts einer mir bekannten vielleicht anwesenden, vielleicht auch nur in meiner Erinnerung lebendigen Person fällt es mir nicht ein, die einzelnen Züge miteinander zu vergleichen. Sobald ich das thue, ist das schon ein Beweis, dass ich das Bild nicht vollkommen ähnlich finde, dass ich es kritisieren will, dass ich mir Rechenschaft zu geben suche, warum es mir nicht gefällt. Die ästhetische Anschauung ist ein Versuch, das Porträt mit dem Erinnerungsbilde der betreffenden Person in eins zu sehen, in dem Porträt die lebendige Person zu sehen, das tote Bild in der Phantasie mit Leben zu erfüllen. Es ist klar, dass dies eine ganz andere viel intimere Thätigkeit ist.

Wenn ich eine tektonische Kunstform sehe, so überlege ich mir nicht verstandesmässig: Wo hast du doch in der Natur schon ähnliche organische Formen gesehen? Sondern ich sehe unmittel-

bar in die Kunstform das organische Leben hinein. Gleichzeitig mit der Wahrnehmung der Form taucht in meiner Seele die Vorstellung irgend eines organischen Lebens auf, das sich nach meiner Erinnerung in ähnliche Formen kleidet.

Man kann diese intimere Art der Anschauung, die wir als bewusste Selbsttäuschung bezeichnet haben, auch ganz gut als versuchte Verschmelzung definieren. Wenn man die Wahrnehmung eines wirklichen Apfels im Verhältnis zu der von früher her bestehenden Vorstellung eines solchen als Verschmelzung bezeichnet, so ist das, was bei der Anschauung eines gemalten Apfels zu stande kommt, offenbar eine versuchte Verschmelzung. Denn man bemüht sich ja, in dem Bilde einen wirklichen Apfel zu sehen. Aber diese Bemühung kann nach dem früher Gesagten niemals gelingen, da die illusionsstörenden Momente als Hindernis im Wege stehen. Sobald die Verschmelzung wirklich zu stande kommt, d. h. sobald man wirklich getäuscht wird, ist ein Kunstgenuss unmöglich.

Ebenso verschieden von der ästhetischen Anschauung wie die Wahrnehmung und Vergleichung ist die Erinnerung. Wenn ich mir z. B. ohne bestimmte Anregung von aussen her, bloss durch einen spontanen Willensakt das Bild eines verstorbenen Verwandten oder einer mir wohlbekannten Gegend vor die Seele zaubere, so kann man das wohl als Phantasiethätigkeit bezeichnen, insofern ich mir dabei etwas vorstelle, was nicht vorhanden ist. Dies ist eine Art schöpferischer Akt, und man könnte denken, dass er sich nicht allzusehr vom Kunstgenuss unterschiede. Aber dabei ist doch wiederum zu bemerken, dass dadurch nur ein Bild in meiner Seele entsteht, und zwar in den meisten Fällen gewiss ein ziemlich verschwommenes. Beim Kunstgenuss ist dagegen das Charakteristische das, dass immer ein sinnlich wahrnehmbares Objekt vorhanden ist, an das sich das psychische Erlebnis anknüpft. Dieses sinnlich wahrnehmbare Objekt ist immer die Schöpfung eines Künstlers, d. h. einer von mir verschiedenen Persönlichkeit, für die ich bei der Anschauung ein bestimmtes Gefühl in mir habe. Dieses Gefühl fällt bei der Erinnerung einfach weg. Die Erinnerung ist eben nur die spontane Erzeugung einer Vorstellung, deren sinnliches Substrat in derselben Zeit nicht vorhanden ist, der Kunstgenuss dagegen ist die Erzeugung einer solchen Vorstellung auf Grund einer sinnlich wahrnehmbaren menschlichen Schöpfung. Zwar kann auch eine blosse Erinnerung mir Vergnügen bereiten. Aber dieses Vergnügen ist ein ethisches oder

sinnliches, kein ästhetisches. Bestenfalls geniesse ich dabei das Bewusstsein meines eigenen Formgedächtnisses. Wohl kann ich auch an eine solche Erinnerung eine Menge Gefühle anknüpfen, und wenn es sich nur um die Menge und den Wert der Gefühle handelte, so läge kein Grund vor, dieses psychische Erlebnis vom Kunstgenuss zu unterscheiden. Aber diese Gefühle ordnen sich eben nicht in zwei Reihen und treten nicht in der Form des Wechsels ins Bewusstsein.

Ganz dasselbe gilt überhaupt von dem Ausspinnen irgend welcher mehr oder weniger phantastischer Vorstellungen, einerlei ob sie sich auf die Vergangenheit oder Zukunft beziehen, von dem Entwerfen von Plänen, dem Bauen von Luftschlössern u. s. w. Auch dies hat eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Kunstgenuss, insofern dabei den Vorstellungen der reale Hintergrund fehlt. Aber auch hier ordnen sich die Vorstellungen in einer kontinuierlichen Reihe und es fehlt das sinnliche Substrat, das beim Kunstgenuss immer vorhanden und im Bewusstsein lebendig ist. Aus alle dem sieht man wieder, dass es thatsächlich die Zweiheit der Vorstellungsreihen ist, was das Wesen des ästhetischen Genusses ausmacht.

Man kann häufig die Behauptung lesen, der Zweck der Kunst sei eine Wirkung auf das Gefühl anderer, der Künstler beabsichtige, mit seinem Kunstwerk auf andere zu wirken. Das ist natürlich richtig, besagt aber für das Wesen des Kunstgenusses nicht das Geringste. Denn es giebt eine Menge Formen der Gefühlswirkung auf andere, die mit Kunst nichts zu thun haben. Wenn mir z. B. jemand einen groben Brief schreibt, so versetzt er mich in ein Unlustgefühl, wenn mir mitgeteilt wird, dass ich das grosse Los gewonnen habe, so werde ich in Lust versetzt. Beide Male entsteht das Gefühl aus einer sinnlichen Wahrnehmung, nämlich einmal des Briefes, den ich erhalte, das andere Mal der Zahlen, die ich erfahre. Man kann also auch hier psychologisch ganz gut zweierlei unterscheiden, nämlich erstens das Wahrnehmungsbild, das ich in mich aufnehme — ein paar geschriebene Zeilen oder ein paar Zahlen — und zweitens das Gefühl, das sich daraus entwickelt. Dennoch ist das psychische Erlebnis, das dabei entsteht, kein Kunstgenuss; denn es fehlt dabei der ästhetische Schein, d. h. das gesonderte Bestehen der Wahrnehmung und des Gefühls im Bewusstsein. Der Brief, der mich in das betreffende Gefühl versetzt hat, ist, sobald ich ihn einmal gelesen habe, für das

Weiterbestehen des Gefühls ganz gleichgültig. Er kann verloren gehen oder verbrennen, das Gefühl bleibt dasselbe. Beim Kunstgenuss ist das Wesentliche das, dass er immer nur stattfinden kann, wenn gleichzeitig eine Wahrnehmung des Kunstwerks stattfindet. Der Kunstgenuss kann in voller Stärke nur zu stande kommen, während dieses Kunstwerk als Wahrnehmungsbild im Bewusstsein ist. Ein Bild kann man nur geniessen, während man es sieht, ein Tonstück nur, während man es hört. Die Erinnerung ist hier immer nur ein kümmerlicher Ersatz für die Gegenwart. Das Unerschöpfliche des Kunstgenusses besteht eben darin, dass man, so oft man ihn haben will, das Wahrnehmungsbild ganz in sich aufnehmen, immer wieder in Natur, Leben, Gefühl u. s. w. übersetzen muss.

DREIZEHNTES KAPITEL
DAS KUNSTSCHÖNE

WENN nun das Wesen des ästhetischen Genusses auf dem gleichzeitigen Zustandekommen zweier Vorstellungsreihen beruht, deren zweite mit Notwendigkeit aus der ersten hervorgeht, so ist das Kunstschöne offenbar das, was diesen psychischen Vorgang erzeugt und fördert. Kunstschön ist alles vom Menschen Geschaffene sowie jede Produktion des menschlichen Körpers, die den bekannten lusterregenden Wechsel zweier Vorstellungsreihen hervorruft.

Die Voraussetzung dafür ist nun erstens die Existenz eines sinnlich Wahrnehmbaren und Wahrgenommenen, zweitens eines Vorstellungsinhalts, mit dem der Anschauende an dieses herantritt. Er muss durch Vererbung und Anpassung ein Vorstellungs- und Gefühlsleben haben, dessen Elemente für gewöhnlich in der Tiefe seiner Seele schlummern und durch die Wahrnehmung des Kunstwerks in den Blickpunkt seines Bewusstseins gerückt werden. Wir wollen uns dies an einigen Beispielen klar zu machen suchen.

Nehmen wir ein holländisches Stillleben des 17. Jahrhunderts, auf dem die Reste eines Frühstücks, ein angeschnittener Schinken, ein Stück Brot, ein Käse, ein paar Austern und ein halbgefüllter Pokal mit Rheinwein dargestellt sind. Die Frage, ob ein solches Bild ein Kunstwerk im eigentlichen Sinne des Wortes sei, kann wohl von irgend einem kunstfremden Philosophen oder Theologen, nicht aber von einem Kunsthistoriker oder Ästhetiker aufgeworfen werden. Wer sehen und ästhetisch empfinden gelernt hat, fühlt die Schönheit eines solchen Bildes, vorausgesetzt dass es wirklich künstlerisch ausgeführt ist, viel zu unmittelbar, als dass er sich den Genuss daran durch irgend eine blasse unkünstlerische Abstraktion verderben liesse.

Was ist nun in diesem Falle das Kunstschöne? Der Inhalt, d. h. die Annehmlichkeit der hier dargestellten Gegenstände ohne Zweifel nicht. Austern und Rheinwein sind freilich schöne Dinge, und es mag wohl sein, dass es Menschen gibt, die beim Anblick eines solchen Bildes mehr an ihren Wohlgeschmack als an die Art, wie sie gemalt sind denken. Aber sie fühlen dann eben nicht rein ästhetisch. Und das ist doch klar: Wäre es darauf angekommen, dem Beschauer das Wasser im Munde zusammenlaufen zu lassen, so hätte man sich die Sache wesentlich bequemer machen können, indem man nämlich ein Arrangement aus wirklichen Leckerbissen dieser Art zusammengestellt hätte. Und der Käufer des Bildes hätte sehr unrecht gethan, einen Genuss mit Hunderten und Tausenden zu bezahlen, den er sich schon mit einem Goldstück ganz gut hätte verschaffen können.

Auch auf der Form, d. h. den Linien der Komposition und der bunten effektvollen Farbe beruht die Schönheit nicht. Denn ebensowenig wie das Grau der Auster eine schöne Farbe ist (S. 273), kann man das schmutzige Grün des Pokals oder das Graubraun des Brotes oder das stumpfe Gelb des Käses irgendwie reizvoll nennen. Ihre Schönheit im Bilde beruht vielmehr einzig und allein darauf, dass sie etwas bedeuten, d. h. den Farben der Gegenstände entsprechen, die der Beschauer, wenn er an das Bild herantritt, aus der Erfahrung kennt. Wüssten wir nicht, wie ein Brot, ein Käse, eine Auster in natura aussehen, so hätten wir überhaupt bei der Anschauung keinen Kunstgenuss, sondern nur ein ganz leeres, rein sinnliches Vergnügen.

Deshalb ist es auch ein grosser Irrtum zu glauben, dass die Schönheit eines solchen Bildes auf seiner „dekorativen" Wirkung

beruht. Wenn man freilich unter dekorativ jedes Zurechtrücken der Natur, jede bewusste Anordnung von Licht und Schatten, jedes Zusammenstellen der Farben zum Zweck grösserer Deutlichkeit versteht, so hat man vollkommen recht. Aber dies ist eine Erweiterung des Begriffes dekorativ, die mit dem Sprachgebrauch nicht übereinstimmt. Unter dekorativ im gewöhnlichen Sinne versteht man alles, was eine Kunstschöpfung geeignet macht irgend einen Gegenstand, ein Gebäude, eine Wand u. s. w. zu schmücken. Das trifft ja in gewisser Weise für jedes Bild zu. Aber da ein solches schon an sich, ganz abgesehen von der Art seiner Ausführung, die Wand, an der es hängt, ziert, da ferner weitaus die meisten Bilder ohne Kenntnis des Platzes gemalt werden, an dem sie später hängen sollen, so ist nicht recht einzusehen, inwiefern ein Maler, der ein Stillleben malt, dabei von dekorativen Gesichtspunkten ausgehen kann. Allerdings wird er die Natur nicht kleinlich und mit allen Zufälligkeiten ihrer Erscheinung nachpinseln, sondern durch eine ganz bestimmte Auswahl und Zusammenstellung ihren optischen Eindruck auf der Fläche zu erzeugen suchen. Darüber werde ich im 21. Kapitel noch das Nähere mitteilen. Aber alles das hat nicht den Zweck, eine dekorative Wirkung hervorzubringen, sondern vielmehr die Illusion zu steigern. Das Schöne an einem Bilde ist eben die Gesamtheit aller der Züge, durch die es den Beschauer in Illusion versetzt. Der Maler muss es verstanden haben, alles das aus der Natur herauszuholen, was ein normal organisierter feinfühliger Mensch bei wiederholter Anschauung in ihr sieht. Er muss bestimmte Mittel angewendet haben, um den Eindruck der plastischen Rundung, der Raumvertiefung auf der Fläche, des stofflichen Charakters der Gegenstände hervorzubringen. Die Schönheit ist dann alles das an dem Bilde, was diese Wirkung hat, d. h. Illusion erzeugt. Eine höhere künstlerische Schönheit gibt es für ein solches Bild nicht.

Allerdings kann ein Stillleben neben dieser wichtigsten und dominierenden Schönheit noch andere Reize haben. So kann z. B. die Auswahl der Farben so getroffen sein, dass sie auch schon an sich, d. h. rein sinnlich, den Beschauer ergötzt. Oder die Linienführung der Komposition kann derart sein, dass die Umrisse schon an sich Vergnügen bereiten. Allein wir haben ja gesehen, dass das niedere Reize sind, die ausserdem ganz vom subjektiven Geschmack abhängen. Wenn die Schönheit in erster Linie auf ihnen beruhte, so wäre es ganz unmöglich, ein Bild mit Bestimmt-

heit als schön oder hässlich zu bezeichnen. Die einseitige Betonung dieser formalen Reize, die wir bei der formalistischen Ästhetik finden, trägt offenbar die Hauptschuld daran, dass so viele Menschen an der objektiven Bestimmung des Schönen überhaupt verzweifeln. Sehr mit Unrecht. Denn das, was für uns das Kunstschöne im eigentlichen Sinne ist, kann durchaus sicher beurteilt, von jedem, der die Natur kennt, nachgefühlt werden.

Allerdings muss man auch dabei eine gewisse Vorbildung, die Existenz einer bestimmten Naturanschauung voraussetzen. Und das ist bei vielen Menschen die schwache Seite. Sie sehen sich die Natur nicht genau genug an, um klare Erinnerungsbilder der Gegenstände zu haben. Da kann es denn leicht vorkommen, dass das Bild zwar gut ist, aber von dem Beschauer für schlecht gehalten wird, weil bei ihm keine Illusion zu stande kommt. Natürlich wird dadurch die Thatsache der Kunstschönheit nicht in Frage gestellt. Das Schöne ist thatsächlich da, es wird nur, infolge Fehlens klarer Formen- und Farbenvorstellungen, nicht empfunden. Es ist also keineswegs, wie man wohl gesagt hat, etwas Subjektives, sondern es ist objektiv, d. h. unabhängig von dem anschauenden Individuum vorhanden: Subjektiv ist nur die Fähigkeit es aufzufassen, die an bestimmte psychische Vorbedingungen des anschauenden Subjekts gebunden ist. Subjektiv ist ferner die Wirkung der sinnlichen Reize, die vom persönlichen Geschmack abhängt. Es ist zwar gewiss, dass ein Künstler, der ein bestimmtes Farben- und Formengefühl hat, gerade die daraus hervorgehende Art der Farben- und Formen-Wahl und -Zusammenstellung vorwiegend als schön empfindet. Da aber gerade sie wechselnd ist, da man, wie der Augenschein lehrt, die Farben und Formen auch anders zusammenstellen kann, so geht daraus hervor, dass die Schönheit des Bildes lediglich auf seiner Anregungskraft im Sinne der Illusion beruht. Seine Farben mögen noch so schön und gesättigt, noch so harmonisch zusammengestellt, die Umrisse noch so schwungvoll und dekorativ geführt sein: Wenn die dargestellten Gegenstände unserer Vorstellung von der Natur nicht entsprechen, wenn die Formen manieristisch und übertrieben, die Farben anders und willkürlich gewählt sind, wenn die Dinge nicht plastisch aus der Fläche heraustreten, der Pokal nicht wie Glas, der Schinken nicht wie Fleisch, das Brot nicht wie Brot aussieht, so ist das Bild hässlich.

Ebenso ist es mit einer Landschaft. Hier muss man zweierlei unterscheiden, erstens die Vedute, d. h. die Kopie eines bestimmten

Flecks Erde, und zweitens die frei komponierte Landschaft. Bei der Vedute ist es selbstverständlich, dass sie ähnlich sein muss. Der Besteller lässt sie sich ja malen, um an das bestimmte Fleckchen Erde, das sie darstellt, erinnert zu werden. Man kann diese Art der Landschaftsmalerei, die ja, besonders in Italien, zu einer Art Industrie geworden ist, verachten, die Thatsache ihrer Existenz lässt sich nicht leugnen. Und die Möglichkeit einer künstlerischen Auffassung liegt auch hier vor. Die Schönheit einer guten Vedute besteht dann in allem dem, was eine starke Vorstellung gerade dieses Stückchens Erde erzeugt. Vorausgesetzt ist dabei, dass der Beschauer das Original kennt, d. h. also eine klare Erinnerungsvorstellung davon im Bewusstsein hat. Ist das der Fall, so wird er sofort fühlen, ob die Formen und Farben der Wirklichkeit entsprechen, ob der Maler gerade die Stimmung dieser Natur getroffen hat.

Der andere Fall ist der, dass der Beschauer das Original des Bildes nicht kennt, vielleicht überhaupt kein bestimmtes Stück Erde als Vorbild benutzt worden ist. Das wird sogar meistens zutreffen. Das Kunstschöne ist dann das, was den Beschauer an Ähnliches selbst Gesehenes erinnert. Jeder Mensch hat aus der täglichen Anschauung eine Vorstellung der Formen und Farben, in denen die Natur unter gewissen Voraussetzungen erscheint. Er weiss, wie die Sonne morgens, mittags und abends am Himmel steht, welche Flora mit diesen, welche mit jenen Erdformationen zusammen vorkommt, wie die Wolken bei einem Gewitter aussehen, wie sich die Bäume im Wasser spiegeln u. s. w. Und wenn das Bild derart ist, dass diese in der Tiefe der Seele schlummernden Vorstellungen durch seine Wahrnehmung an die Oberfläche gehoben, in den Blickpunkt des Bewusstseins gerückt werden, so empfindet er es eben als schön. Die Schönheit ist also hier nicht die Übereinstimmung des Bildes mit einem ganz bestimmten dem Beschauer bekannten Naturobjekt, sondern der Komplex aller derjenigen Eigenschaften desselben, die im allgemeinen als natürlich empfunden werden. Die geforderte Übereinstimmung ist dabei nicht Ähnlichkeit mit einem bestimmten Objekt, sondern Übereinstimmung mit einer allgemeinen Erinnerungsvorstellung von der Natur, die der Beschauer hat. Dieser muss beim Anblick des Bildes das unzweideutige Gefühl haben: Ja so könnte die Natur sein. Und dieses Gefühl ist es eben, was seinen Genuss ausmacht. Auch hier ist also die Empfindung des Schönen subjektiv, das Schöne

selbst aber objektiv, thatsächlich und zweifellos im Kunstwerk vorhanden. Seine Existenz wird nicht dadurch in Frage gestellt, dass der Eine oder Andere es nicht empfindet.

Die mangelhafte Naturanschauung der meisten Menschen, die sie unfähig macht, das Schöne zu empfinden, tritt besonders modernen Kunstrichtungen gegenüber sehr häufig zu Tage. Und zwar sind es da meistens die Farben, die einen Gegenstand des Zweifels bilden. Man behauptet, ein solches Blau und Violett in den Schatten, ein solches Rot in den Lichtern, ein solches Grün bei Wiesen und Bäumen, wie es moderne Landschafter malen, noch nie gesehen zu haben. Und da man es nicht als natürlich empfindet, wird man auch nicht dadurch in Illusion versetzt, nennt es folglich hässlich. An der subjektiven Berechtigung dieses Urteils ist nicht zu zweifeln. Der Fehler dieser Leute ist nur der, dass sie diese subjektive Inkongruenz ihrer Naturanschauung mit der des Malers auf die objektive Beschaffenheit des Bildes zurückführen, statt sich klar zu machen, dass sie ebenso gut auf ihrer in dieser Beziehung unvollkommenen oder lückenhaften Naturanschauung beruhen kann. Gerade in Bezug auf Farben haben die meisten Menschen eine unglaubliche Stumpfheit des Auges, einen Mangel an Objektivität, der sich nur durch eine seit Generationen eingerissene Entwöhnung von der Farbe erklärt, und der noch gesteigert wird durch das Überwiegen des theoretischen Wissens über das naive sinnliche Empfinden. Wenn man einem normalen Kulturmenschen von heutzutage im Sommer abends um sechs Uhr eine in der Sonne stehende Gans auf einem gelben sandigen Wege zeigt und ihm sagt, der Schatten des Tieres sei blau, so lacht er einen aus und behauptet, der Schatten sei grau, das *wisse* er ganz genau, denn die Gans sei ja weiss und der Schatten schwarz und beides zusammen gebe grau. So sehr sind die meisten Menschen gewöhnt, mit dem Verstande statt mit den Augen zu sehen.

Natürlich beweist das nichts gegen die Illusionstheorie, sondern nur für die Thatsache, dass zum Zustandekommen der Illusion zwei Dinge gehören, ein äusserer Reiz und eine schon vorhandene Apperzeptionsmasse, in die sich das Wahrgenommene eingliedert. Ist die Naturauffassung, die der Anschauende hat, falsch oder lückenhaft, der Reiz dagegen der Natur entsprechend, so kann keine Illusion zu stande kommen. Dann liegt der Fehler aber nicht im Kunstwerk, sondern in dem mangelhaften Bewusstseinsinhalt des Anschauenden, in der falschen Vorstellung von der Natur,

die er zur Betrachtung des Bildes mitbringt. Das Schöne ist keineswegs das, was immer und unter allen Umständen Illusion erzeugt, sondern vielmehr das, was Menschen mit richtiger und intensiver Naturanschauung in Illusion versetzt.

Ebensogut kann aber auch der umgekehrte Fall eintreten, nämlich dass der Beschauer sich eine richtige Vorstellung von der Natur macht, der Künstler aber infolge mangelnder Naturkenntnis oder ungenügender Technik ein falsches Bild von ihr gegeben hat. Das Resultat ist dann dasselbe, nur ist in diesem Falle das Schöne nicht objektiv vorhanden. Beide Male ist die Ursache des Nichtzustandekommens der Illusion das inkongruente Verhältnis des Wahrnehmungsbildes zum Erinnerungsbilde. Nur liegt der Fehler das eine Mal auf der linken, das andere Mal auf der rechten Seite der geforderten Gleichung. Auf welcher Seite er im einzelnen Falle liegt, ist Sache der Kunstgeschichte und Kunstkritik zu entscheiden. Die Ästhetik kann nur im allgemeinen feststellen, warum dann der Kunstgenuss nicht zu stande kommen kann.

Ich habe bisher absichtlich möglichst elementare Beispiele gewählt, weil bei ihnen die Verhältnisse am einfachsten liegen und das Urteil nicht durch Hineinspielen ethischer Momente getrübt wird. Einem Stillleben und einer Landschaft gegenüber kann man überhaupt vernünftigerweise keine ethischen Gefühle entwickeln, wenn man sich nicht geradezu darauf kapriziert überall moralische und religiöse Beziehungen hineinzudeuten.

Eher ist die Entwickelung ethischer Gefühle schon bei figürlichen Darstellungen möglich. Denn bei ihnen gehört, wie wir früher gesehen haben, zur Naturwahrheit auch die treue und glaubwürdige Darstellung des geistigen Ausdrucks. Und dieser hängt aufs engste mit dem Inhalt des Bildes zusammen. Da kann dann leicht die Meinung entstehen, dass der Reiz eines solchen Gemäldes auf der ethischen Bedeutung dieses Inhalts beruhe. Das ist aber nicht der Fall. Vielmehr beruht die Schönheit auch hier auf dem Verhältnis der Form zu der Vorstellung, die sich der Anschauende von dem dargestellten Inhalt macht. Die Form muss eben derart sein, dass sie bei der Anschauung die Vorstellung gerade des geistigen Ausdrucks erzeugt, den der Inhalt fordert. Das ist ästhetisch ganz dasselbe wie beim Stillleben. Denn zur Naturwahrheit gehört ja nicht nur die äussere Form, das Stoffliche der Gegenstände u. s. w., was hier die Hauptrolle spielt, sondern auch das Geistige, der Ausdruck. Und auch dieses kann.

wie schon Sokrates wusste (S. 170), mit äusseren Formen nachgeahmt werden. Es ist ein grobes Missverständnis, auf das ich zu meinem Erstaunen öfters gestossen bin, dass die Illusionstheorie von der Kunst nur eine äusserliche Nachahmung der Natur verlange, auf das Geistige, den Inhalt dagegen keinen Wert lege. Vielmehr ist es selbstverständlich, dass sich die Illusion auf alles beziehen muss, was zur Natur und zum Leben gehört. Der Beschauer eines Bildes bringt ja zur Betrachtung nicht nur eine Vorstellung der Formen und Farben, des äusseren stofflichen Charakters der Dinge mit, sondern auch eine Vorstellung von dem geistigen Wesen dessen, was im Kunstwerk dargestellt ist. Und es ist natürlich, dass das Bild dieser Vorstellung entsprechen muss, wenn Kunstgenuss entstehen soll.

Diese Entsprechung wird durch ganz bestimmte äussere Mittel erreicht, durch Linien, Lichter und Schatten, Farben u. s. w. Und sie sind es eben, die rein objektiv betrachtet das Kunstschöne ausmachen. Dieses ist also auch hier das mit dem Vorstellungsinhalt des Anschauenden Übereinstimmende, das eben durch diese Übereinstimmung Illusion erzeugt. Den deutlichsten Fall dafür bietet das Porträt. Wir nennen ein Porträt nur dann schön, wenn es bestimmte objektive Eigenschaften hat, die bei der Anschauung als mit der Vorstellung von der Natur übereinstimmend empfunden werden. Die objektiven Eigenschaften, die das Kunstschöne ausmachen, hängen hierbei erstens ab von den objektiven körperlichen und geistigen Eigenschaften der Person, die in dem Porträt dargestellt ist, zweitens von den Bedingungen der Technik, die eine ganz bestimmte malerische Stilisierung des Naturvorbildes verlangen.

Das heisst nicht, dass das Porträt in allen Einzelheiten der Natur genau nachgepinselt sein muss. Dies hätte schon deshalb keinen Zweck, weil man es ja fast niemals direkt mit dem Original, sondern immer nur mit einem Vorstellungsbilde des Originals, das man im Kopfe hat, vergleicht. Kein Mensch kann aber alle Details eines Gesichtes, selbst wenn er es häufig gesehen hat, in der Erinnerung behalten. Was er dagegen in der Erinnerung behält, ist der allgemeine optische Eindruck und der geistige Ausdruck der Person. Diesen will er im Bilde überzeugend wiedergegeben sehen. Erhält er durch die Anschauung diesen optischen Eindruck, entspricht das Bild seiner Vorstellung von dem geistigen Ausdruck der Person, so ist es schön, wenn nicht, so ist es hässlich.

Man bezeichnet das im gewöhnlichen Leben als Ähnlichkeit. Nun haben ja viele unserer jüngeren Maler längst den banausischen Standpunkt überwunden, dass ein Porträt ähnlich sein müsse. Sie behaupten, wenn die Malerei nichts anderes bezwecke, so leiste die Photographie das viel besser. Ein Gemälde, das nichts als eine „Doublette der Natur" sei, habe gar keine Existenzberechtigung, die wahre Kunst fange erst jenseits der Ähnlichkeit an. Aber was die Photographie betrifft, so habe ich schon früher (S. 234) darauf hingewiesen, dass die Behauptung, sie stelle die Natur treuer dar als die Malerei, ganz irrtümlich ist, dass diese vielmehr nicht nur durch die Farbe, sondern auch weil sie den geistigen Ausdruck in viel treffenderer und konzentrierterer Weise wiedergeben kann, den Vorzug vor ihr verdient. Man wüsste auch wirklich nicht, warum jemand sich das Porträt eines Angehörigen malen liesse, wenn nicht mit der Absicht, ein ähnliches Konterfei von ihm zu besitzen. Das Porträt soll ihm ja Ersatz für die Wirklichkeit sein. Thatsächlich sind auch alle guten Porträts ähnlich. Die Fälle, dass Angehörige ein Porträt eines bedeutenden Bildnismalers wegen Unähnlichkeit zurückweisen, sind zwar nicht selten, es käme aber im einzelnen Falle darauf an, genau zu ermitteln, ob die Schuld daran mehr in der Unähnlichkeit des Bildes oder in der mangelhaften Beobachtungsfähigkeit des Bestellers liegt.

Nun könnte man ja sagen: Das Gefühl, das man bei der Anschauung des ähnlichen Porträts eines Angehörigen hat, ist ein ethisches, d. h. die Liebe zu dieser dargestellten Person, die uns verwandt ist und die wir vielleicht hoch verehren. Dann würde es also der Inhalt des Bildes sein, was wir bei seinem Anblick genössen. Aber wie kommt es, dass wir auch Porträts von uns nicht verwandten, vielleicht ganz unbekannten Personen schön finden? Daraus geht doch wiederum hervor, dass das Kunstschöne mit dem Inhalt als solchem nichts zu thun hat. Denn die Behauptung, dass das Kunstschöne in diesem Falle die Qualität des Charakters, z. B. der treue, biedere und ehrliche oder der geistreiche, schlaue und energische Ausdruck des Dargestellten als solcher sei, ist ganz unhaltbar, da es ja eine Menge guter Porträts giebt, deren Originale keinen nach irgend einer Richtung sympathischen oder ethisch wertvollen Ausdruck hatten.

Ebensowenig ist das Kunstschöne in den sogenannten „dekorativen" Eigenschaften des Porträts zu suchen, also seinem geschmackvollen Arrangement, seiner virtuosenhaften Technik, seiner harmo-

nischen Farbenzusammenstellung, seinem altmeisterlichen Stil u.s.w. Was ist es denn mit diesen Eigenschaften?

Bei einem Porträt kommt es durchaus nicht darauf an, dass die dargestellte Person ihren Kopf mehr oder weniger sentimental neigt, ihre Hände mehr oder weniger graziös hält, ihren Mantel mehr oder weniger theatralisch umgeworfen hat, sondern darauf, dass sie in Bezug auf Kopfhaltung, Bewegung und Blick dem Wesen, das man von ihr kennt, entspricht. Wenn frühere Porträtmaler Gevatter Schuster, Schneider und Handschuhmacher wie Feldherren und Diplomaten malten, so war der Grund eben der, dass sie irrtümlicherweise die Schönheit eines Porträts in der an sich „schönen“ Pose sahen statt in der Übereinstimmung der Haltung mit dem Charakter der betreffenden Person. Licht und Schatten werden bei einem Porträt durchaus nicht nach dekorativen Rücksichten verteilt, sondern lediglich nach dem Gesichtspunkt, dass bei einer bestimmten Beleuchtung die Formen gerade dieses Gesichtes gut zur Geltung kommen, dass die Figur vermöge des Helldunkels klar und rund im Raum zu stehen scheint, dass der Hintergrund zurückgeht, die Formen aus der Fläche hervorspringen u. s. w.

Auch in der Technik als solcher ist das Kunstschöne nicht zu suchen. Dass die Illusionsästhetik dies behaupte, ist auch einer der unbegründeten Vorwürfe, die man ihr macht. Man meint eben: Wenn die Schönheit eines Kunstwerks nicht im Inhalt liegt, so kann sie nur in der Technik liegen. Das ist aber eine falsche Schlussfolgerung. Die Technik als Technik, d. h. z. B. in der Malerei das blosse „Streichen“, ist für die Kunstwirkung gänzlich belanglos. Ihr ästhetischer Wert ist einzig und allein der, dass sie der Illusion dient. In der Malerei ist unter allen Umständen diejenige Technik die beste, die den Eindruck der plastischen Rundung, des Stehens im Raume, des Flimmerns des Lichts, des lebendigen Ausdrucks am besten hervorbringt. Jeder bessere Maler weiss, worauf es dabei ankommt, und dass die Technik nur insoweit zum Kunstschönen gehört, als sie diese Wirkungen hat. Eine Technik, die nur Technik ist, ist leere Spielerei, ein Kunststück, keine Kunst.

Die harmonische Farbenzusammenstellung hat hier genau denselben Zweck wie beim Stillleben, nämlich die Gegenstände wirksam gegeneinander abzusetzen und dadurch in ihrer stofflichen Eigenart und ihrem Raumverhältnis zu einander zu charakterisieren. Das Kunstschöne in dieser Beziehung ist also wiederum diejenige objektive Eigenschaft der Farbe, durch die sie Illusion erzeugt. Dazu

kommt natürlich noch der persönliche Farbengeschmack des Malers, der zu bestimmten Farbenzusammenstellungen führt. Aber gerade er ist wie gesagt individuell und hat deshalb für die Ästhetik keine Bedeutung. Es ist ja wahrscheinlich, dass der Maler selbst und diejenigen Beschauer, die denselben Farbengeschmack haben, das Kunstschöne auch in einer ihm entsprechenden Farbengebung erkennen, aber dasselbe Gefühl darf man nicht bei allen Menschen voraussetzen, und die Geschichte der Porträtmalerei lehrt, dass diese Regeln nicht bindend sind, dass man alles das auch anders machen kann, ohne dadurch die Wirkung eines Bildes in Frage zu stellen. Man denke z. B. an das Problem des dunkeln oder hellen Hintergrundes. Manche Porträtmaler lassen die Köpfe ihrer Modelle aus einer dunkeln Umgebung hervortreten, andere setzen sie wieder auf einem hellen Hintergrunde ab. Jeder hält natürlich seine Art für die schönste. Da aber beide eine plastische Wirkung ermöglichen, kann die Ästhetik keine von ihnen für die allein berechtigte erklären.

Der altmeisterliche Stil endlich, den mehrere unserer bedeutendsten Porträtmaler für notwendig halten und durch eine besondere Lichtführung und Farbenzusammenstellung zu erreichen suchen, könnte doch nur für diejenigen Beschauer das Schöne repräsentieren, die kunsthistorisch genügend geschult sind, um ihn zu würdigen. Und gerade unter diesen wird es nicht an solchen fehlen, die nicht begreifen, warum gerade der eine von ihnen das Schöne darstellen soll, die vielen anderen die es giebt aber nicht. Ja sie werden vielleicht, je höher sie die alte Kunst schätzen, um so mehr geneigt sein zu glauben, dass wir Modernen ganz besondere Veranlassung haben, in unserem eigenen Stil zu malen, weil wir wissen, dass es auch die Alten gethan haben. Ein Studium der Alten ist freilich immer von Nutzen, weil diese sich ein höchst rationelles System ausgebildet hatten, die Natur zum Zweck der Illusionserzeugung auszuwählen und zu accentuieren. Aber es giebt daneben auch andere Arten, dies zu thun, und die Freude an der Eigenart gerade eines bestimmten historischen Stils ist nicht ästhetischer, sondern intellektueller Art. Wer im stande ist, ohne Nachahmung der Alten Illusion zu erzeugen, thut immer besser daran, auf sie zu verzichten.

Man kann sich also drehen und wenden wie man will, die ästhetische Schönheit eines Porträts beruht immer in erster Linie auf seiner Ähnlichkeit, d. h. auf dem glaubwürdigen Eindruck der

Persönlichkeit, den es bei der Anschauung erzeugt. Diese Wirkung hängt von ganz bestimmten objektiven Eigenschaften ab und den Komplex dieser bezeichnen wir als das Kunstschöne. Der Laie fasst in der Regel diese objektiven Eigenschaften bei der Anschauung nicht scharf auf, sondern begnügt sich mit dem allgemeinen Gefühl der Ähnlichkeit. Der Künstler, der ein Porträt malt, weiss aber ganz genau, welche Umrisse und Farben, welche Pinselstriche, welche Lichter und Schatten die Übereinstimmung mit der Natur hervorrufen. Dafür ist er eben Künstler. Wenn er nicht ganz genau wüsste, welche technischen Mittel nötig sind, um bestimmte Nüancen des Ausdrucks zu erzeugen, so könnte er niemals ein ähnliches Porträt malen. Seine Thätigkeit ist eben eine eminent bewusste, ganz verschieden von dem gefühlsmässigen Hindämmern, das die Anschauung der meisten Laien charakterisiert. Der Künstler kennt vermöge seiner gesteigerten Beobachtungsfähigkeit und langjährigen Übung ganz genau den Zusammenhang zwischen bestimmten Formen und dem geistigen Ausdruck, der durch sie erzeugt wird. Er weiss, dass wenn er an eine bestimmte Stelle einen Schatten setzt, der Ausdruck des Gesichts sich sofort in einer bestimmten Richtung ändert, ebenso dass ein Licht an einer bestimmten Stelle eine ganz bestimmte nicht nur körperliche sondern auch geistige Veränderung hervorbringt. Das blosse mechanische Nachpinseln des Modells genügt dazu keineswegs. Vielmehr kommt es darauf an, dass die technischen Mittel, die man anwendet, auch den Bedingungen der Malerei, d. h. der Übersetzung runder Formen in die Fläche entsprechen. Jeder, der einmal ein Porträt gezeichnet hat, weiss, dass die Formen oft ganz exakt sein, in allen Einzelheiten der Natur entsprechen können, und dass doch nicht der Eindruck des Lebens, der Individualität, der Persönlichkeit entsteht. Der Dilettant probiert dann wohl solange mit Lichtern und Schatten herum, bis er durch Zufall das Richtige trifft. Dann stellt sich mit einem Male, zu seiner eigenen Überraschung, die Ähnlichkeit ein. Und das eigentümliche Wonnegefühl, das dann sein ganzes Wesen durchrieselt, ist ein konzentrierter ästhetischer Genuss, eine Gefühlsäusserung, die lange Zeit durch die Mangelhaftigkeit des Bildes zurückgehalten war und nun mit einem Mal, wie mit einem Zauberschlage, hervorbricht. Der Künstler unterscheidet sich vom Laien dadurch, dass er diese Züge nicht durch Zufall findet, sondern mit Bewusstsein, vermöge seiner Kenntnis einerseits der Natur, ander-

seits der Technik, in das Bild überträgt. Er weiss deshalb auch ganz genau zu sagen, welche objektiven Züge den Beschauer zu dem eigentümlichen ästhetischen Schaukelspiele anregen. Und diese repräsentieren in seinen Augen das Kunstschöne. Als blosse technische Mittel, z. B. Pinselstriche angesehen sind sie illusionsstörend. Sieht man sie aber als das an, was sie bedeuten, auf die Wirkung, die sie erzeugen, so sind sie illusionserregend.

Nun wird man freilich fragen: Wenn die Bedingung der Kunstschönheit die Übereinstimmung der Formen mit einer Erinnerungsvorstellung bestimmter Naturformen ist, wie kommt es, dass man auch Porträts von Menschen schön finden kann, die man gar nicht kennt, die man niemals gesehen hat, ja die vielleicht schon seit Jahrhunderten tot sind? Widerspricht das nicht der Illusionstheorie, beweist es nicht schlagend, dass die höhere Schönheit in der „malerischen" oder „dekorativen" Auffassung besteht?

Keineswegs. Es verhält sich hiermit vielmehr ebenso wie mit einer freikomponierten Landschaft, deren Original der Beschauer nie gesehen hat, das vielleicht überhaupt so wie es im Bilde dargestellt ist, gar nicht existiert. Auch hier findet bei der ästhetischen Anschauung ein Wechsel zwischen zwei Vorstellungsreihen statt. Nur ist der Inhalt der zweiten Vorstellungsreihe nicht eine bestimmte einzelne Person, sondern die Natur überhaupt mit all ihren dem Beschauer bekannten und in diesem Falle vorschwebenden Möglichkeiten individueller Bildung.

Jeder hat im Leben schon eine grosse Zahl von Menschen gesehen und hat daher, je nach dem Grade seiner Aufmerksamkeit und seines Formengedächtnisses, ein allgemeines Gefühl für das beim Menschen Mögliche in Bezug auf Formen, Farben, geistigen Ausdruck u. s. w. Er weiss, dass gewisse Formen des Gesichts gern in Zusammenhang mit einer gewissen Haut- und Haarfarbe vorkommen, dass ein bestimmter Körpertypus häufig mit einem bestimmten Gesichtstypus verbunden ist, welche Nasenformen mit diesen, welche mit jenen Stirnformen zusammen vorzukommen pflegen. Leonardo und Dürer haben darüber, wie ihre Karikaturen zeigen, besondere Studien gemacht. Aber auch der Laie hat, durch die fortwährende Beobachtung der Natur, ein gewisses, wenn auch vielleicht dunkles Gefühl dafür, dass die Natur selbst bei ihren Anomalien nicht ganz willkürlich verfährt. Sogar im scheinbaren Zufall herrschen gewisse Gesetze, und diesen Gesetzen muss ein Porträt entsprechen, wenn es ohne persönliche Kenntnis des

Originals gefallen soll. Thut es das, d. h. stimmt es mit der allgemeinen Vorstellung von der Natur, die der Beschauer hat überein, so kann der Kampf der Vorstellungen um den Blickpunkt des Bewusstseins, der ästhetische Lust gewährt, beginnen. Diese Lust spricht sich in Äusserungen wie den folgenden aus: Dieses Porträt macht einen sehr ähnlichen Eindruck. Es ist sehr individuell aufgefasst, sehr lebendig empfunden. Man hat das Gefühl, dass ein solcher Mensch sehr gut existieren, dass man ihm täglich begegnen könnte. Der psychische Prozess, der sich dann bei der ästhetischen Anschauung abspielt, ist der, dass das Porträt den Beschauer erst zu der Vorstellung eines lebendigen Menschen anregt, der den gesehenen Zügen entspricht und zu dessen Vorstellung wenigstens die Elemente in seiner Seele bereit lagen. Der Maler hat eben diese in der Tiefe des Bewusstseins vorhandenen Elemente zu individueller Bestimmtheit zusammengefasst und dem Beschauer die deutliche Vorstellung einer Persönlichkeit aufgezwungen, die nun mit der Wahrnehmung des Bildes das bekannte ästhetische Schaukelspiel beginnen kann. Bei weniger gebildeten Menschen äussert sich dieses ästhetische Lustgefühl meistens in der Form der Erinnerung an ganz bestimmte Persönlichkeiten ihrer Bekanntschaft, z. B. wenn sie bei der Anschauung eines Porträts sagen: „Ganz der Kommerzienrat Meyer“ oder „ganz die Tante Lotte“ u. s. w. Das sind nur primitivere Formulierungen des Urteils: Wie individuell und lebendig ist dieses Porträt aufgefasst.

So erklärt es sich, dass wir auch die Porträts alter Meister, deren Originale wir nie gesehen haben, ästhetisch geniessen können, und zwar selbst dann, wenn historisch nachgewiesen ist, dass sie nicht ähnlich sind. Denn während bei dem Porträt eines dem Beschauer bekannten Menschen schon eine kleine Abweichung vom Modell genügt, um die Illusion unmöglich zu machen, ist bei dem Porträt eines Unbekannten die Ähnlichkeit im einzelnen gar nicht zu kontrollieren und die Bedingung des Genusses nur die, dass die Formen nicht unnatürlich oder unmöglich erscheinen, sondern einen glaubwürdigen und individuellen Eindruck hervorbringen.

Deshalb kann man z. B. leicht die Beobachtung machen, dass ein Porträt einer bekannten Persönlichkeit, das ursprünglich nicht sehr ähnlich war, nach dem Tode der Person an Illusionskraft gewinnt. Das beruht einfach darauf, dass das aus der Natur entwickelte Erinnerungsbild mit der Zeit verblasst und ein durch das Porträt

erzeugtes Bild sich unversehens an seine Stelle drängt. Die Person hätte ja ganz gut auch etwas anders aussehen können, und durch die fortwährende Anschauung des Porträts entsteht geradezu eine Vorstellung von der Natur, die dem Bilde näher steht, als die frühere, die immer durch die Anschauung des Modells kontrolliert werden konnte. Man sagt dann wohl, man habe sich in das Porträt „hineingesehen". Psychologisch heisst das nichts anderes, als dass man jetzt die illusionserregenden Momente, die auf einer allgemeinen Übereinstimmung mit der Natur beruhen, stärker empfindet, als die illusionsstörenden, die sich aus der Unähnlichkeit mit dem bestimmten Individuum ergeben.

Der zweite Fall, der bei der Porträtmalerei vorliegt, nämlich dass der Beschauer das bestimmte vom Maler benutzte Modell nicht kennt, kehrt nun bei allen anderen Gattungen der Figurenmalerei wieder, beim Genre, der Historienmalerei, dem religiösen, dem allegorisch-mythologischen Inhalt u. s. w. In allen diesen Gattungen hängt der Kunstgenuss nicht von der Übereinstimmung des Bildes mit einem bestimmten Naturvorbild ab, das dem Beschauer aus eigener Anschauung bekannt wäre, sondern von seiner Naturwahrheit und Glaubwürdigkeit im allgemeinen. Das Bild muss diejenigen objektiven Züge hinsichtlich der Form, der Farbe u. s. w. haben, die den Beschauer in Illusion versetzen. Und das sind diejenigen, die mit seinen allgemeinen Vorstellungen von der Natur übereinstimmen. Wenn ich also ein religiöses Bild, z. B. eine Anbetung der drei Könige ansehe, so ist der Wechsel der Vorstellungsreihen, der dabei entsteht, nicht ein solcher zwischen einer Naturanschauung derselben Szene, die ich schon einmal gehabt hätte, und der Wahrnehmung des Bildes, durch die jene in den Blickpunkt des Bewusstseins gerückt wird, sondern das, was schon vor der Anschauung in meinem Bewusstsein bestand, war nur eine allgemeine Vorstellung von einer reinen jugendlichen Mutter, einem geistig hervorragenden Kinde, würdigen Greisen u. s. w. Diese Vorstellungen habe ich zum Teil aus der Natur, zum Teil aber auch aus der Tradition, aus der religiösen Überlieferung, ja sogar, wie wir später sehen werden, aus der Kunst. Diesen reichen und im Grunde sehr komplizierten Vorstellungsinhalt bringe ich an die Betrachtung des Bildes heran. Und ich finde es nur dann schön, wenn es ihm entspricht. Dabei kann leicht der Irrtum entstehen, als ob es sich hier nur um eine Vorstellung oder eine Reihe von Vorstellungen handelte. Aber das ist nicht

der Fall. Auch hier kann man die beiden Vorstellungen ganz gut unterscheiden. Nur ist die zweite allgemeinerer und typischerer Art als beim Porträt.

Darauf beruht es auch, dass ein Maler, der solche ideale Sujets malt, durchaus nicht notwendig nach der Natur zu malen braucht, ja dass die Wirkung seines Bildes oft eine grössere ist, wenn er auf das lebende Modell verzichtet. Denn der Beschauer kennt ja doch in den allermeisten Fällen gerade dieses nicht aus eigener Anschauung, hat überhaupt meistens keine sehr scharf individualisierten Vorstellungen von der Natur. Es ist deshalb gar nicht unmöglich, dass eine gewisse typische Verallgemeinerung der Formen besonders bei idealeren Stoffen dem ästhetischen Bedürfnis der meisten Laien entspricht. Nur sollte man sich klar darüber sein, dass diese Verallgemeinerung auf einer gewissen Schwäche der Anschauung, auf einer ungenügenden Erinnerungsfähigkeit beruht, die beim Künstler nicht vorausgesetzt werden darf. Auch gehört zu einer lebendigen Naturvorstellung unbedingt ein Gefühl für das individuelle Wesen der dargestellten Personen dazu. Der Maler wird also einerseits zwar gut thun, nicht zu sehr an einem bestimmten Modell zu kleben, andererseits aber doch sich bemühen, aus dem Gefühl für den Inhalt das ihn erfüllt, für die besondere Illusion, die der betreffende Fall fordert, möglichst individuelle Wesen zu schaffen. Das Kunstschöne ist also auch hier das mit der Vorstellung von der Natur übereinstimmende, nur dass diese Vorstellung bei dem einen Beschauer individueller, bei dem anderen allgemeiner ist. Die Kraft des Künstlers besteht dann eben darin, dass er den Beschauer zu seiner eigenen Naturanschauung zwingt, ihm durch das Bild die bestimmte Naturvorstellung aufdrängt, aus der heraus er selbst das Bild geschaffen hat.

Mit dieser Auffassung ist ja nun freilich der subjektive Charakter des Gefühls für das Schöne deutlich gekennzeichnet. Zur Empfindung des Schönen gehört eine gewisse Fähigkeit, ein gewisses Können. Das Urteil über das Schöne ist eine Machtfrage. Aber darüber konnte ja eigentlich niemals ein Zweifel obwalten, dass das Kunstschöne, so objektiv es an sich ist, nur unter Voraussetzung einer individuellen Disposition, d. h. eines bestimmten schon vorher vorhandenen Vorstellungsinhalts genossen werden kann. Nur daraus erklärt es sich ja, dass die Menschen dem Kunstschönen gegenüber so verschieden empfänglich

sind, dass es überhaupt in der Kunstgeschichte so verschiedene Auffassungen der Natur, so verschiedene Stile giebt. Ein Kind wird durch eine ganz andere Kunst in Illusion versetzt als ein Erwachsener, ein Naturvolk durch eine ganz andere als ein modernes Kulturvolk, ein Japaner des 17. Jahrhunderts durch eine ganz andere als ein Holländer derselben Zeit. Und zwar einfach deshalb, weil sie alle eine verschiedene Vorstellung von der Natur haben. Insofern kann man also sagen, dass das Kunstschöne für jede Zeit, jedes Volk, jeden Menschen ein anderes ist. Für das Kind ist eine Kunst schön, die bestimmte Züge hat, die nur für das kindliche Alter passen. Der Japaner wird ebenfalls durch eine ganz besondere Kunst in Illusion versetzt und dasselbe gilt für den Holländer des 17. Jahrhunderts. Die Aufgabe der Ästhetik ist es eigentlich nicht, den Wert der verschiedenen Naturanschauungen gegeneinander abzuwägen. Ihr genügt vollständig die Erkenntnis, dass das Kunstwerk, eine bestimmte Naturanschauung voraussetzt, die Eigenschaft haben muss, die Menschen die diese haben in Illusion zu versetzen. Immerhin ist es nicht überflüssig zu betonen, dass diese Naturauffassungen keineswegs gleichwertig sind. Dass das Kind die Natur weniger genau beobachtet als der Erwachsene, ergiebt sich schon daraus, dass es beim Zeichnen weniger in ihr sieht, beim Bilderbesehen durch ein primitiveres Formensystem in Illusion versetzt wird. Ebenso ist die japanische Naturauffassung — unbeschadet der realistischen Empfindung einzelner Künstler — niedriger als die europäische, da der Japaner thatsächlich eine Menge Dinge in der Natur nicht sieht, die vorhanden sind und künstlerisch sehr gut dargestellt werden können. So kennt er z. B. keine Form- und Schlagschatten und, wenigstens in der klassischen Zeit der japanischen Kunst, keine Perspektive. Man hat zwar gesagt, er kenne sie wohl, aber er wolle sie nicht darstellen, weil er sie für unwesentlich oder überflüssig halte. Aber das ist eben gerade das Zeichen einer niederen Naturanschauung, dass man Züge, die in der Natur vorhanden sind und künstlerisch ganz gut und zwar ohne jede Schädigung der Wirkung nachgeahmt werden können, als nicht vorhanden ansieht, dass man Dinge für unwesentlich hält, ohne die z. B. eine so wichtige Sache wie die Raumvorstellung überhaupt nicht erzeugt werden kann. Unsere mittelalterliche europäische Kunst ist ja teilweise auf derselben Stufe stehen geblieben, und die Renaissance hat grosse Mühe gehabt sich aus dieser Beschränkung herauszuarbeiten. Es ist eine

Donquixoterie, diesen beschränkten Standpunkt für den richtigen oder gar für den höheren zu halten.

Da also unter den Naturanschauungen höhere und niedere Grade unterschieden werden können, so hängt der Wert des Kunstschönen von zweierlei Dingen ab, erstens davon, in welchem Masse es dem Künstler gelungen ist, bei Menschen seiner eigenen Naturauffassung Illusion zu erzeugen, zweitens davon, welchen Rang diese Naturauffassung unter den überhaupt möglichen einnimmt. Die Kunst des Kindes, seine ersten Versuche zu zeichnen, haben ohne Zweifel bestimmte objektive Züge, die in seinem Sinne als kunstschön bezeichnet werden müssen. Aber dieses einem niederen Verständnis entsprechende Kunstschöne ist von geringerem Wert als das Kunstschöne, durch das etwa Rembrandt oder Velazquez in Illusion versetzt worden wären. Natürlich kann man sich jeder Kunst gegenüber auch auf den Standpunkt der Naturauffassung stellen, die auf der Stufe, der sie entstammt, herrscht. Das ist der kunsthistorische Standpunkt und dieser ist jedem Kunsthistoriker geläufig. Aber das schliesst nicht aus, dass man ein Recht hat, diese Naturauffassung selbst wieder einer Kritik zu unterziehen. Und dass man das von jeher gethan hat, beweist eben die Unterscheidung klassischer und nicht klassischer Kunstperioden und Künstler, worüber ich schon oben (S. 38) das Nötige gesagt habe. Das Schönste in der Kunst ist dann theoretisch gefasst das, was einerseits vom Standpunkt der vollkommensten Naturauffassung geschaffen ist, andererseits Menschen, die diese Naturauffassung haben, in die stärkste Illusion versetzt. Eine andere Rangierung des Kunstschönen giebt es für die Illusionsästhetik nicht. Insbesondere lehnt sie es ab, die Qualität des Inhalts oder die sinnliche Annehmlichkeit der Form oder die mit einem bestimmten Inhalt zusammenhängende Steigerung und Idealisierung der Natur zum Massstab der Rangierung zu machen.

So ist es denn auch möglich, für eine bestimmte Zeit und ein bestimmtes Volk, d. h. für die in dieser Zeit und bei diesem Volke herrschende Naturauffassung die objektiven Züge festzustellen, die das Kunstschöne ausmachen. Dies zu thun ist Sache der Kunstgeschichte. Für sie ist es von grösstem Werte, die Formen zu ermitteln, die der jeweils herrschenden Vorstellung von der Natur entsprechen und danach zu bestimmen, ob ein einzelnes Kunstwerk im Sinne seiner Zeit schön gewesen ist oder nicht. Natürlich ist das nur empirisch, durch Vergleichung mit der übrigen Kunst dieser

Zeit möglich. Für den Ästhetiker handelt es sich nur darum, das Verhältnis der Formen zu der einerlei wie beschaffenen Naturauffassung festzulegen.

Auch bei der Poesie hängt die Bestimmung des Schönen von dem Vorstellungsinhalt der Zeitgenossen, ihrer Lebens- und Naturauffassung ab. Auch hier kann man sagen, dass das poetisch Schöne das ist, was, einen bestimmten Vorstellungsinhalt vorausgesetzt, Illusion erzeugt. Dieser Vorstellungsinhalt kann natürlich entsprechend dem Inhalt der Dichtung ein verschiedener sein. Gehört er dem gewöhnlichen Leben an, so treten die Vorstellungen in Kraft, die durch die Anschauung des gewöhnlichen Lebens gewonnen worden sind. Gehört er einem gesteigerten phantastischen oder wunderbaren Dasein an, so muss das Kunstwerk natürlich auf einen Vorstellungsinhalt dieser Art berechnet sein. In beiden Fällen ist das Verhältnis zu dem jeweiligen Vorstellungsinhalt dasselbe, nämlich das der Illusion. Deshalb ist es auch falsch diejenige Poesie, deren Inhalt auf eine Steigerung der Natur hinausläuft, höher zu schätzen als diejenige, deren Inhalt nur eine genaue Kenntnis des wirklichen Lebens voraussetzt. Der Wert der Dichtung richtet sich vielmehr einzig und allein danach, in welcher Stärke sie gerade die Illusion erzeugt, die sie nach dem gegebenen Inhalt erzeugen muss.

Bei einer poetischen Schilderung des wirklichen Lebens hängt die Möglichkeit einer Wirkung des Kunstschönen ganz von dem Reichtum des Lesers an Vorstellungen, von der Tiefe und Wahrheit seiner Kenntnis des Lebens ab. Er muss eben, sei es durch Vererbung, sei es durch Erziehung und Erfahrung, diejenige Empfindung für die menschliche Natur, diejenige Kenntnis des Lebens haben, die ihn befähigt, bei jeder poetischen Schöpfung sofort zu fühlen, ob sie echt menschlich empfunden ist oder nicht. Auch hier müssen wir die niedere Schönheit, die schon einer geringeren Menschenkenntnis zugänglich ist, und die höhere, die einer vertieften Menschenkenntnis entspricht, unterscheiden. Ein Grimmsches Märchen enthält ganz bestimmte objektive Züge, die es für Kinder schön machen. Eine Kriminalnovelle oder ein Kolportageroman ist für ungebildete Leser schön, weil er sie in Illusion versetzt. Goethes Wahlverwandtschaften kann nur ein erwachsener und gebildeter Leser verstehen, der durch eigene Erfahrung einen Blick in das menschliche Leben gethan hat. Hierin spricht sich eine ganz objektive Rangordnung aus. Offenbar wird eine feinere psycho-

logisch vertiefte Poesie nicht dadurch hässlich, dass ein Kind oder ein Ungebildeter sie nicht versteht. Da man Kenntnis und Unkenntnis des Lebens sehr gut voneinander unterscheiden kann, kann man auch das höhere und niedere Kunstschöne in der Poesie sehr gut voneinander unterscheiden. Gute Poesie ist keineswegs die, die jedermann in Illusion versetzt, sondern immer nur die, die auf Leute von tiefer und vielseitiger Lebenserfahrung eine tiefe Wirkung ausübt.

Dasselbe gilt von der Schauspielkunst. Wie der Mensch sich im gewöhnlichen Leben bewegt, wie er spricht und seinen Gefühlen Ausdruck giebt, weiss jedermann aus der Erfahrung, sowohl aus dem eigenen Körpergefühl, als auch aus der Beobachtung anderer. Diese Erfahrung bildet die notwendige Voraussetzung für den Genuss an mimischen Leistungen. Das schauspielerisch Schöne ist eben das was unserer Vorstellung von dem Gefühlsausdruck der Menschen entspricht, d. h. uns in die Vorstellung des Lebens versetzt. Eine Veränderung der Natur ist dabei nur soweit notwendig, als sie sich aus den äusseren Bedingungen der Schauspielkunst ergiebt, eine eigentliche Steigerung der Natur nur da erlaubt, wo die Rolle, die der Darsteller spielt, an sich, d. h. inhaltlich über das menschliche Mass hinausragt. Götter und Heroen müssen nicht deshalb mit Steigerung der Natur gespielt werden, weil die gewöhnliche Natur nicht schön genug wäre und einer Idealisierung bedürfte, sondern weil man sich Götter und Heroen als gesteigerte Menschen denkt. Hier ist die Steigerung schon in dem Vorstellungsgehalt, den man zum Genuss des Kunstwerks mitbringt, enthalten, folglich muss sie auch im Kunstwerk vorhanden sein, wenn Illusion entstehen soll. Das Schöne ist auch hier immer das mit der Vorstellung Übereinstimmende, das Hässliche das ihr Widersprechende.

Auch hier giebt es verschiedene Grade des Kunstschönen. Der Possenreisser, der Pulicinella der italienischen Volksbühne spielt für ein anderes Publikum als der Charakterdarsteller einer hauptstädtischen Bühne. Der Verbrecher oder Irrsinnige einer Londoner Vorstadtbühne berechnet sein Spiel auf andere Zuschauer als der Hamlet und König Lear von Drury Lane. Jener rechnet eben mit einer niederen Kenntnis der menschlichen Natur und des menschlichen Gefühlsausdrucks, dieser mit einer höheren. Und diese Unterschiede sind thatsächlich im Publikum vorhanden. Wer selbst eine gezierte und unnatürliche Art sich zu bewegen hat, wird

auch ein geziertes und unnatürliches Spiel nicht als hässlich empfinden, wer selbst manieriert spricht, die Schönheit einer ausdrucksvollen Sprache nicht verstehen. Deshalb bleibt das Schöne doch schön und das Hässliche hässlich. Ebenso gut wie es sichere Kennzeichen für ein einfaches und natürliches Wesen giebt, giebt es auch sichere Kennzeichen für ein echtes und wahres Spiel. Und ein Mensch, der das erstere hat, wird im einzelnen Falle die objektiven Kennzeichen genau angeben können, die die Schönheit und Hässlichkeit des Spiels ausmachen. Er wird z. B. genau sagen können, warum ein bestimmter Ton der Stimme, ein bestimmter Gesichtsausdruck, eine bestimmte Bewegung eines Schauspielers ihn befriedigt oder verletzt. Und immer wird es die Illusion sein, die er verlangt und deren Ausbleiben ihn veranlasst, das Spiel hässlich zu finden. Dafür ist die Schönheit des Schauspielers selbst und die grössere oder geringere Eleganz seiner Bewegungen ganz gleichgültig. Ein Schauspieler, der den Siegfried spielt, muss anders aussehen und anders spielen als einer, der den Zwerg Mime giebt, ebenso wie in der Plastik das Schöne bei Achill ein anderes sein wird als bei Thersites. Das Schöne ist eben immer das Charakteristische.

In der Lyrik und Musik ist die Sache mutatis mutandis dieselbe. Auch bei ihrem Genuss müssen wir einen gewissen Vorstellungsinhalt, nämlich eine gewisse Kenntnis des menschlichen Gefühls und seines Ausdrucks in Worten und Tönen voraussetzen, und nur dasjenige Kunstwerk ist schön, das diesem Vorstellungsinhalt entspricht. Der Lyriker und der Komponist wissen ganz genau, durch welche Worte, Gedanken und Töne sie die Stimmung erzeugen können, die sie im einzelnen Falle erzeugen wollen. Und auch der feinfühlige rein menschlich empfindende Hörer wird genau sagen können, was an einem lyrischen oder musikalischen Kunstwerk das Schöne und was das Hässliche ist. Das Schöne ist eben der Komplex aller der Eigenschaften, die eine Illusion in der Brust natürlich empfindender Menschen wecken, das Hässliche alles das, was von ihnen nicht gefühlt und genossen wird.

Dass man die Architektur und das Ornament nicht ästhetisch geniessen kann, wenn man nicht mit bestimmten Vorstellungen von dem Wesen organischer Formen an das Kunstwerk herantritt, ergiebt sich aus dem früher Gesagten von selbst. Auch hier ist das Schöne für den, der die Kenntnis der Natur hat, dem der organische Charakter der Formen und der Stimmungsgehalt der

Farben in Fleisch und Blut übergegangen ist, etwas vollkommen Objektives, genau Bestimmbares. Ein feinfühliger Ornamentiker kann stets sagen, warum ihn eine bestimmte Linie oder Farbe in einem Ornament nicht befriedigt, und seine Gründe werden, wenn er nur richtig zu fühlen und ausserdem klar zu denken gelernt hat, immer darauf hinauslaufen, dass die hässliche Linie diejenige ist, die nicht die gewollte Illusion organischen Lebens erzeugt, die schöne diejenige, die sie hervorruft.

Ich denke, damit wird der Schönheitsbegriff der Illusionsästhetik klar geworden sein, klarer als durch das Schlagwort des Charakteristischen, das eben doch auch erst erklärt werden müsste, wenn es etwas Bestimmtes besagen sollte. Wenn die Illusionsästhetik also den Satz ausspricht: „Die Kunst soll das Schöne darstellen", so kann sie das natürlich nicht so meinen: Sie soll irgend etwas in der Natur nachahmen, was schon an sich, aus irgend einem Grunde schön ist, sondern sie soll Werte schaffen, die Illusion erzeugen. Mit anderen Worten: Sie soll nicht „das Schöne" darstellen, sondern sie soll das, was sie darstellt, schön darstellen, d. h. so dass Illusion entsteht.

Die eigentliche Stärke dieser Theorie beruht nun darauf, dass sie auf alle Kunstrichtungen passt, selbst auf völlig entgegengesetzte wie den Naturalismus und Idealismus. Ohne den Erörterungen des 23. Kapitels vorzugreifen, will ich doch schon hier betonen, dass die Illusionstheorie keineswegs eine einseitige Theorie des Naturalismus ist. Die Definition des Kunstschönen als dessen, was die Kraft hat Illusion zu erzeugen, setzt durchaus keine bestimmte Naturauffassung voraus, verlangt z. B. keine Darstellung des wahllos und zufällig aus der Natur Herausgegriffenen. Sie fordert nur, dass die Kunst zu der einmal vorhandenen Naturanschauung in dem Verhältnis der Übereinstimmung stehe. Diese Naturanschauung kann dabei wie wir gesehen haben eine verschiedene sein. In Wirklichkeit beziehen sich die Unterschiede dieser beiden Richtungen gar nicht auf ihre verschiedene Stellung zur Illusion, sondern auf ihre verschiedene Auffassung von der Natur, vom Leben. Auch der Idealist oder Klassiker verlangt von der Kunst, dass sie Illusion erzeuge. Nur soll sie die Illusion gerade des Lebens erzeugen, das seiner Vorstellung von der Natur entspricht. Und genau dasselbe verlangt auch der Naturalist. Der Unterschied beider Richtungen ist nur der, dass der Idealist sich eine Vorstellung vom Leben macht, die

mit der Wirklichkeit nicht übeinstimmt, sich ein gesteigertes ideales Leben vorstellt, das seinem persönlichen Bedürfnis, seiner Weltanschauung entspricht, während der Naturalist das Leben genau so zufällig, individuell und lückenhaft sieht, wie es wirklich ist und dementsprechend auch von der Kunst verlangt, dass sie es so darstelle. Der Unterschied beider Richtungen ist also gar kein Unterschied des ästhetischen Prinzips, sondern der Weltanschauung. Wer mit der Welt so wie sie ist zufrieden ist, verlangt natürlich auch von der Kunst, dass sie sie so darstelle. Wer nichts von ihr wissen will, sie verachtet oder höchstens bessern möchte, verlangt auch von der Kunst die Darstellung dieses besseren idealen Daseins.

Welche dieser Weltanschauungen die richtige ist, das ist nicht Sache der Ästhetik zu entscheiden, — wenn es überhaupt entschieden werden kann, was ich nicht glaube, da die Weltanschauung ja Sache des Temperaments ist. Der Ästhetiker hat nur zu fragen, was unter Voraussetzung irgend einer Auffassung der Natur die Kunst für eine Aufgabe hat. Und da kann die Antwort nur lauten: Sie hat diese Natur so darzustellen, dass Illusion entsteht.

Erst die Abhängigkeit des Kunstschönen von einem irgendwie beschaffenen Vorstellungsinhalt macht auch die Darstellung des Wunderbaren, Phantastischen und Erhabenen in der Kunst verständlich. Die Gegner der Illusionstheorie werden gewiss behaupten, wenn das Wesen der Kunst auf der Illusion beruhe, so sei jede Steigerung und willkürliche Veränderung der Natur, alles Märchenhafte, Übernatürliche und Phantastische, das doch in der Kunst eine so grosse Rolle spielt, unmöglich. Die Illusionstheorie sei also einfach empirisch als falsch nachzuweisen. Allein ich habe schon oben (S. 370) betont, dass sich diese Erscheinungen sehr wohl mit der Illusionstheorie vertragen, da der Geniessende bei ihnen eben eine der Wirklichkeit nicht entsprechende Vorstellung von der Natur an die Betrachtung des Kunstwerks heranbringt. Das Kind hat am Märchen seine Freude, weil es sich die Welt und das menschliche Thun nicht in streng kausalem Zusammenhang, sondern von übernatürlichen Kräften regiert vorstellt. Ebenso ist es mit der religiösen Kunst. Wenn ein Volk auf einer bestimmten Stufe seiner Entwickelung einen Glauben hat, der alles Naturgeschehen auf den persönlichen Willen der Gottheit zurückführt und sich diese Gottheit dementsprechend zwar nach menschlicher Analogie, aber über das menschliche Mass hinaus gesteigert vorstellt, so muss natürlich auch seine

Kunst die Götter in gesteigerten menschlichen Formen darstellen. Wenn Ares bei Homer wie zehntausend Männer brüllt oder Zeus mit einem Wink seiner Augenbrauen den Olymp erbeben macht oder die Giganten bei Hesiod den Ossa auf den Pelion türmen, so ist das nicht deshalb schön, weil diese Handlungen an sich schön oder erhaben wären, sondern weil diese Schilderung der Vorstellung entspricht, die der Leser sich von den Göttern und Giganten macht. Die Dichter wollten ja an dieser Stelle gar nicht die Vorstellung der Natur, d. h. des gewöhnlichen alltäglichen Daseins erzeugen, sondern dem Hörer das Übermenschliche, Phantastische und Erhabene zum Bewusstsein bringen. Also mussten sie natürlich ihren Göttern und Halbgöttern übernatürliche Züge verleihen. Hätten sie ihnen rein menschliche verliehen, so wäre gerade die Illusion nicht zu stande gekommen, die sie zu erzeugen beabsichtigten.

Im Grunde beruhen ja alle solche Steigerungen auf einem echten Volksglauben, d. h. auf einem ursprünglichen Fürwahrhalten dessen, was in der Kunst dargestellt wird. Die Kunst hätte derartige Dinge niemals dargestellt, wenn die Menschen nicht irgendwann einmal daran geglaubt hätten. Ob freilich noch die Dichter, z. B. Urheber der homerischen Gedichte oder gar die späteren diesen die Glauben hatten, ist sehr die Frage. Es wäre möglich, dass schon sie sich nur als Künstler in diese Vorstellungen versetzt hätten. Aber auch in diesem Falle hätte ein Vorstellungsinhalt ähnlicher Art vorhanden sein müssen, wenn Illusion hätte zu stande kommen sollen. Und wenn wir heutzutage derartige Züge ästhetisch geniessen wollen, so können wir das natürlich nur, indem wir uns künstlich in den Vorstellungsinhalt versetzen, aus dem heraus sie geschaffen worden sind. Das Schöne ist eben auch hier nichts Absolutes, ein für alle Mal Gültiges, sondern etwas was nur im Verhältnis zu einem schon vorher bestehenden Vorstellungsinhalt eine bestimmte Form empfangen hat.

Selbstverständlich kann das Übernatürliche und Phantastische in der Kunst immer nur aus dem Natürlichen und Menschlichen heraus entwickelt werden, wie denn auch fast jeder Götterglaube, jede Mythologie anthropomorphisch ist. Ares brüllt wie zehntausend Männer, aber er brüllt doch. Zeus lässt durch einen Wink seiner Augenbrauen den Olymp erbeben, aber er hat doch Augenbrauen. Hermes durcheilt mit seinen Flügelschuhen die Luft, aber er hat doch Schuhe. Wenn Michelangelo Gott Vater in seinen Schöpfungsbildern im rasenden Fluge die Luft durchsausen lässt,

so widerspricht das durchaus nicht der Illusionstheorie, sondern ist in ihrem Sinne sogar sehr schön. Denn es stimmt zu der Vorstellung, die man sich von einem allmächtigen mit persönlichem Willen begabten Schöpfer macht. Und die Grösse und Übernatürlichkeit der Formen und Bewegungen ist hier geradezu notwendig, da in anderer Weise das Wunderbare des Schöpfungsaktes nicht hätte zum Ausdruck gebracht werden können. Der Beschauer, auf den diese Bilder berechnet waren, hatte eben die Vorstellung, dass der allgegenwärtige und allmächtige Gott die Luft im Fluge durchsause. Also musste der Maler ihn auch so darstellen. Die ganze Kunst des Übersinnlichen setzt voraus, dass man das Unmögliche entweder glaubt oder sich wenigstens so lebendig hineinversetzt, als ob man es für wahr hielte. Ein Volk, das dazu nicht im stande ist, kann auch keine übersinnliche, überhaupt keine religiöse Kunst erzeugen. Wenn man also solchen Erscheinungen gegenüber von einem Verstoss gegen das Mögliche und Wahrscheinliche sprechen will, so kann ein solcher Vorwurf nie die Kunst, sondern höchstens die Religion treffen, die ihr zu Grunde liegt. Die Kunst kann ihre Formen immer nur aus der Religion, aus dem Glauben heraus, der gerade besteht, erfinden. Und ihr Verdienst besteht einzig und allein darin, **dass sie die Dinge auf Grund dieses gegebenen Vorstellungsinhalts glaubwürdig und überzeugend darstellt.**

Das ist ja gerade das ungeheure Verdienst Rembrandts als religiösen Malers. Er kann das Wunderbarste und Unwahrscheinlichste schildern und es erscheint so, als trüge es sich eben zu, als konnte es gar nicht anders sein. Sein Abraham sitzt mit den Engeln zu Tisch, als wenn er sie täglich zu Gast hätte, und wenn der Engel dem Erzvater beim Opfer Isaaks in den Arm fällt, so hat man das Gefühl, dieser Engel käme wahrhaftig herbeigeflogen, der Vorgang könne sich gar nicht anders abgespielt haben.

Nur von diesem Standpunkt aus kann man auch eine Kunst wie diejenige Boecklins verstehen. Seine Faune und Kentauren und Tritone und Seejungfrauen sind ja freilich zoologisch unmöglich. Nie hat eines Menschen Auge solche Wesen in der Natur gesehen. Stellt man sich ihnen gegenüber also auf den Standpunkt der nackten Thatsächlichkeit, so kann man sie ästhetisch nicht geniessen. Ein Bauer, der in der Natur wohl Ziegen, aber keine Faune gesehen hat, ein Nordseefischer, dem in seinem Leben wohl allerhand Fische, aber noch keine Seejungfrauen vorgekommen sind, wird

diese Kunst natürlich nicht verstehen, ihre Schöpfungen hässlich finden. Und ein Naturforscher wie Dubois-Reymond, der infolge seiner Kenntnis der Natur ganz genau weiss, dass es kein lebendes Wesen mit doppeltem Rückgrat giebt, wird mit gemalten Kentauren ebenfalls wenig anfangen können. Für ihn besteht die Schönheit eben in der Übereinstimmung des Kunstwerks mit der wirklichen, d. h. wissenschaftlich nachgewiesenen Natur.

Leider ist dies nun aber nicht die Auffassung aller Menschen. Und wer klassisch genügend gebildet ist um zu wissen, dass die Griechen der guten alten Zeit an diese Wesen geglaubt haben, und ausserdem Phantasie genug besitzt, um sich auch selbst einmal in diesen Glauben zu versetzen, der hat eben einen Vorstellungsinhalt, der ihm erlaubt auch solche Bilder zu geniessen.

Freilich ist die Bedingung dieses Genusses, dass diese Wesen, deren Möglichkeit einmal vorausgesetzt ist, naturwahr und glaubwürdig geschildert werden. Und das Verdienst Boecklins besteht eben darin, dass er sie unter dieser Voraussetzung glaubwürdig geschildert hat. Das Schöne ist also auch hier das mit einem gewissen schon vorher vorhandenen Vorstellungsinhalt Übereinstimmende. Dieser setzt sich hier zusammen erstens aus der Kenntnis der antiken Mythologie, zweitens aus der Anschauung der Natur. Aus der antiken Mythologie stammt die zoologisch unmögliche Verbindung des tierischen und menschlichen Körpers, aus der Natur die Vorstellung der beiden Teile für sich. Und die Aufgabe des Malers ist dabei die, aus diesen beiden scheinbar heterogenen Elementen ein Ganzes zu machen, das organisch und innerlich wahrscheinlich ist.

Gerade das trifft nun bei allen wirklich guten Darstellungen solcher Mischwesen zu. Man sagt dann: Diese Wesen sind so ungeheuer wahrscheinlich und glaubwürdig dargestellt, dass man bei ihrem Anblick sofort das Gefühl hat, ja, so müssten sie aussehen, wenn sie wirklich existierten. Oder: Sie sind ja allerdings zoologisch unmöglich, aber der Maler hat uns über diese Unmöglichkeit hinweggetäuscht, das Unnatürliche geradezu zur Natur gemacht. Hätte Boecklin diese Wesen einfach der antiken Kunst nachgebildet, so wäre dieser Eindruck niemals entstanden. Erst dadurch, dass er die an sich unnatürliche antike Anschauung mit modernem Leben, d. h. mit modernem realistischem Naturgefühl erfüllt hat, ist sie ästhetisch geniessbar geworden.

Man sieht daran recht deutlich, wie verkehrt es ist, den

ästhetischen Wert einer solchen phantastischen Kunst in ihrem Inhalt zu suchen. Das Phantastische als Inhalt, d. h. als blosse Steigerung oder Veränderung der Natur hat an sich nicht den geringsten ästhetischen Wert, ist überhaupt gar nichts Ästhetisches. Die Behauptung unserer idealistischen Ästhetik, der Beschauer werde dadurch in eine höhere ideale Sphäre emporgehoben, der niederdrückenden Alltäglichkeit des Daseins entzogen, erweist sich diesen halbtierischen Vertretern einer niederen Sinnlichkeit gegenüber als völlig unhaltbar. Eher könnte er durch sie in eine niedere Sphäre herabgezogen werden. Das Entscheidende ist vielmehr, dass er überhaupt in eine andere Sphäre versetzt wird, und das liegt im Wesen der Kunst, nämlich darin, dass sie keine Wirklichkeit sondern Schein ist. Das Schöne am Kunstwerk ist also nicht die im Inhalt liegende Veränderung der Natur, sondern das was bei dieser Veränderung Illusion erzeugt, d. h. die Glaubwürdigkeit der Schilderung. Es ist also falsch, diese „Phantasiekunst" gegen den Realismus auszuspielen. Man zeigt damit nur, dass man das ästhetische Problem nicht verstanden hat.

Und wenn man die Kunst Boecklins so lange verkennen konnte, so erklärt sich das einfach daraus, dass man sich früher überhaupt nicht klar machte, was das Schöne sei. Man stiess sich an der Hässlichkeit dieser Geschöpfe, an ihrem wilden, sinnlichen Ausdruck, weil man glaubte, das Schöne bestehe in bestimmten „schönen" Formen, einem bestimmten „schönen" Ausdruck. Aber die Angemessenheit an den dargestellten Inhalt verlangt hier gerade das Hässliche und Sinnliche des Ausdrucks. Denn Hässlichkeit und Sinnlichkeit gehören ja eben zum Wesen dieser Geschöpfe dazu. Also kann man auch gar nicht wünschen, sie in der Kunst schön und gesittet zu sehen. Der Fehler des Bildungsphilisters, dem diese Kunst nicht gefällt, besteht eben darin, dass er die Schönheit des Kunstwerks in den Reizen der ersten oder zweiten Vorstellungsreihe allein sieht, statt in dem Verhältnis beider zueinander.

Übrigens ist an dieser langen Verkennung Boecklins auch die Kritik schuld, die das Wesen seiner Kunst immer in ihrem phantastischen Inhalt und der dadurch bedingten Abweichung von der Natur gesucht hat, statt in dem, worin es wirklich besteht, nämlich dem intimen Naturgefühl, mit dem diese Dinge gemalt sind. Und wenn man diese Kunst gar gegen die Illusionsästhetik ins Feld führen will, indem man behauptet, sie sei ja der beste Beweis, dass es nicht auf die Übereinstimmung der Kunst mit der Natur

ankomme, so kann ich darauf wie gesagt nur erwidern, dass sie gerade die beste Stütze der Illusionsästhetik ist. Denn diese setzt gar keine objektive Übereinstimmung des Kunstwerks mit der Natur voraus in dem Sinne, als ob der Künstler nur darstellen dürfe, was in der Natur thatsächlich vorhanden, gewissermassen polizeilich oder statistisch festgestellt sei. Vielmehr fordert sie von der Kunst immer nur eine subjektive Übereinstimmung mit der Natur, d. h. eine Übereinstimmung mit dem Bilde, das sich der Geniessende von der Natur macht. Dieses Bild kann natürlich je nach der persönlichen Neigung, der Bildung und der Weltanschauung des Betreffenden verschieden sein, in allen Fällen muss aber das Kunstwerk mit ihm übereinstimmen oder ihm wenigstens so nahe stehen, dass der entsprechende Wechsel der Vorstellungsreihen zu stande kommt.

Allerdings liegt jede phantastische Kunst mehr oder weniger an der Grenze des Möglichen. Die Wahrscheinlichkeit, mit einer künstlerischen Schöpfung Illusion zu erzeugen, ist bei ihr sehr viel geringer als bei einer, die der wirklichen Natur entspricht. Aber gerade dies mag viele Künstler reizen, Gegenstände für ihre Darstellung zu wählen, auf die der Anschauende seinen Vorstellungsinhalt erst einstellen muss, wenn er sie ästhetisch geniessen soll. Es gilt offenbar als besonderes Verdienst, wenn ein Künstler das Gefühl der Unwahrscheinlichkeit, das bei einem der Natur nicht entsprechenden Gegenstande immer zuerst vorhanden sein wird, überwindet, den Anschauenden trotz der thatsächlichen Unmöglichkeit des Dargestellten doch zur Illusion zwingt. Immerhin wird man den Rang einer Kunst nicht davon abhängig machen dürfen, ob sie sich die Schwierigkeiten die sie überwindet zuvor selbst bereitet hat. Es hat eine Menge Künstler gegeben, denen dieses Streben ganz fern lag. Und der Wert einer Kunst hängt nicht von der Wahl eines sei es geläufigeren oder weniger geläufigen Inhalts, sondern einzig und allein von der Kraft der Illusion ab, mit der sie diesen einmal gewählten Inhalt darstellt.

Von diesem Standpunkt aus dürfte es sich auch lohnen, die Ästhetik des Erhabenen einer kleinen Revision zu unterziehen. Mir ist es immer sehr gleichgültig erschienen, was man unter dem Erhabenen verstehen will, da dies eine inhaltliche Frage ist, die die Kunst als solche nichts angeht. Will diese das Erhabene mit Erfolg darstellen, so kann sie es natürlich nur so thun, wie es sich die Menschen in der betreffenden Zeit denken. Wie sie es sich

aber denken, das hängt von kulturhistorischen, ethischen und religiösen Bedingungen ab, über die die Kunst keine Macht hat. Das Erhabene der Gottheit ist ein Teil der Vorstellung dieser Gottheit, also etwas Religiöses. Und dieses wird natürlich bei verschiedenen Völkern immer verschieden sein.

Übrigens ist es bisher noch niemand gelungen, die Grenze zwischen dem Grossen und dem Erhabenen zu ziehen. Man redet vom Erhabenen ebenso im menschlichen und natürlichen Sinne wie im übermenschlichen und göttlichen. Zieht man aber überhaupt das erstere mit hinein, so weiss ich wirklich nicht, wie man den Punkt bezeichnen will, wo das Grosse aufhört und das Erhabene anfängt. Wie hoch müssen die Berge einer Gebirgslandschaft sein, um einen erhabenen Eindruck zu machen? Wenn man den Sternenhimmel oder das Meer als erhaben bezeichnet, ist dann ein Sonnenuntergang oder der Niagarafall auch erhaben oder nur grossartig? Alles das ist Sache des individuellen Beliebens und kann nie objektiv entschieden werden. Zum Ausspinnen geistreicher persönlicher Phantasien ist aber die Wissenschaft nicht da.

VIERZEHNTES KAPITEL
DAS KÜNSTLERISCHE SCHAFFEN

Es ist neuerdings Sitte geworden, die Frage nach der Entstehung des Kunstwerks an die Spitze aller ästhetischen Erörterungen zu stellen und erst von da zum ästhetischen Geniessen überzugehen. Die empirische Ästhetik muss den umgekehrten Weg einschlagen. Denn das künstlerische Schaffen im höheren Sinne ist nur wenigen Auserwählten aus eigener Erfahrung bekannt, während die Meisten, wenigstens alle Empfänglichen über den ästhetischen Genuss auf Grund von Selbstbeobachtung urteilen können. Nachdem wir aber die rezeptive Seite der Kunst in ihrem Wesen kennen gelernt

haben, können wir es wagen, auch den künstlerischen Schöpfungsprozess einer Analyse zu unterziehen.

Unser Sprachgebrauch unterscheidet zwei Grade der produktiven künstlerischen Begabung: den niederen, das Talent, und den höheren, das Genie. Von diesen beiden ist das Genie nichts spezifisch Künstlerisches. Es ist vielmehr die höchste Potenz des Menschlichen überhaupt, gewissermassen eine gesteigerte Form der allgemeinen Bildung. Das Genie steht nicht in einem Gegensatz zu der Begabung der meisten gebildeten Menschen, sondern ist ihre höchste und vollkommenste Erscheinungsform. Jeder Mensch kann lieben und hassen, fürchten und hoffen, trauern und fröhlich sein. Aber das Genie kann leidenschaftlicher lieben und hassen, lebhafter fürchten und hoffen, intensiver trauern und frohlocken als die anderen. Der geniale Mensch lebt nicht nur sein beschränktes Ich, sondern die ganze Menschheit. Er fühlt mit jedem, kann sich in alles hineindenken, hat für das Kleinste wie für das Grösste Interesse.

Sein eigentlicher Beruf ist dabei unwesentlich. Er kann sowohl Künstler wie Gelehrter, Staatsmann, Militär, Kaufmann oder Handwerker sein. Das Genie steht über dem Beruf. Es ist ganz allgemein gesprochen die Fähigkeit, bei allem, was man thut, sagt, fühlt und denkt, aus sich selbst herauszutreten, die Grenzen seiner beschränkten Persönlichkeit zu überspringen, in Anderen, in der Natur, in der Gesamtheit aufzugehen. Das Genie lebt rascher und energischer als die anderen Menschen. Sein Dasein ist reicher und mannigfaltiger als das ihre. Was es in der Natur und im Menschenleben giebt, fesselt sein Interesse, regt seine Gefühle an. Das Angenehme und das Unangenehme, das Wichtige und Unwichtige findet in seiner Seele einen Wiederhall. Fremde Freude berührt es wie eigene, fremdes Leid greift ihm wie eigenes ans Herz. Nichts Menschliches bleibt ihm fremd. Die ganze Natur und die Menschenseele liegt vor ihm wie ein offenes Buch.

Dass sich das Genie in der Kunst besonders deutlich offenbart, beruht darauf, dass der altruistische Zug, das Hineinfühlen in Andere und Anderes gerade zur Kunst wesentlich dazugehört. Das Hineinfühlen an sich ist noch nichts Ästhetisches, es ist auch im Gebiet des Ethischen, Religiösen, Politischen u. s. w. möglich und nötig. In der Kunst kommt aber dazu noch die Fähigkeit der Illusion, und diese ist Sache der spezifisch künstlerischen Begabung, des spezifisch künstlerischen Talentes. Da es nun nicht

die Aufgabe der Ästhetik sein kann, das Wesen des Allgemeinmenschlichen zu ergründen — eine Aufgabe, die vielmehr dem Psychologen, dem Ethiker, dem Anthropologen zufällt, sondern da ihr Ziel auf das Wesen der Kunst gerichtet ist, muss sie eine genaue Analyse des Genies ablehnen. Sie kann das um so eher, als das Geheimnis des Genies, d. h. die Frage, wie dieses umfassende Menschentum in das Individuum hineinkommt, ja doch stets rätselhaft bleiben wird.

Was ist nun aber künstlerisches Talent? Auch da kann man wieder verschiedene Stufen unterscheiden. Die niederste ist eine gewisse natürliche Begabung für die Darstellungsmittel einer bestimmten Kunst. Wer eine angeborene Fähigkeit besitzt, die Technik der Malerei zu erlernen und sich durch Übung eine gewisse Leichtigkeit darin angeeignet hat, den nennen wir ein malerisches Talent. Wer die Fähigkeit hat, musikalische Kompositionen zu reproduzieren und durch Fleiss und Energie ein Instrument gut zu spielen gelernt hat, den nennen wir ein musikalisches Talent. Bekanntlich giebt es viele Menschen, die selbst diese bescheidene Gabe nicht besitzen, wohl aber diese Künste rezeptiv geniessen können. Der höchste Grad von Talent ist der, dass ein Mensch, der die Darstellungsmittel einer bestimmten Kunst beherrscht, mit ihnen innerhalb eines beschränkten Stoffgebietes eine starke Anschauungs- oder Gefühlsillusion zu erzeugen weiss. Wer z. B. mit den Mitteln der Malerei eine bestimmte Seite der Natur so nachzuahmen oder darzustellen versteht, dass der Beschauer dadurch den klaren und deutlichen Eindruck der Natur empfängt, der ist ein malerisches Talent im höheren Sinne. Auch hier giebt es verschiedene Abstufungen, je nachdem der Künstler die Natur aus zweiter Hand oder direkt nachahmt. Ein Maler, der mit den technischen Mitteln seiner Kunst die Natur selbständig darstellt und dadurch andere zur lebendigen Vorstellung eben dieser Natur anregt, steht höher als einer, der die Natur zwar technisch geschickt aber in konventionellen Formen nachahmt. Der Übergang von der höheren Stufe des Talents zum Genie ist sehr schwer zu erkennen, überhaupt wie alles Psychologische flüssig. Man kann nur sagen, dass das Genie sowohl eine gewisse Intensität, als auch eine grosse Vielseitigkeit der Naturanschauung neben der Fähigkeit einer sehr starken Illusionserzeugung besitzt. Wer sich in alle Seiten der Natur so intensiv hineinfühlen kann und dabei die technischen Mittel seiner Kunst so beherrscht, dass er im stande ist, die Anschauungen und Gefühle

der Menschen der Natur gegenüber zu bereichern, den nennen wir ein künstlerisches Genie.

Das Genie an sich setzt noch nicht die Fähigkeit der künstlerischen Produktion voraus. Es giebt Menschen, die sehr intensiv empfinden, sich in alles hineindenken können, alles sehr lebhaft nachfühlen, aber dabei nicht die Gabe haben, das was sie fühlen so zur Anschauung zu bringen, dass andere dadurch in Illusion versetzt werden. Man möchte sie als latente Genies bezeichnen. Sie können im Leben sehr liebenswürdig sein, aber für die Ästhetik haben sie wenig Bedeutung. Das künstlerische Genie dagegen besitzt stets auch die Gabe der Darstellung, d. h. der Wirkung auf andere. Es schliesst also das Talent in sich. Talent ist wohl ohne Genie, aber produktives künstlerisches Genie niemals ohne Talent denkbar. Jeder produktive Künstler hat gleichzeitig die natürliche Gabe und den Willen, die Darstellungsmittel der Kunst, durch die er auf andere wirken möchte, zu beherrschen.

Da es nun wie gesagt nicht Aufgabe der Ästhetik ist, die allgemeinmenschlichen Seiten des Genies genauer zu untersuchen, müssen wir uns hier damit begnügen, seine künstlerische Seite, resp. die höheren Formen des Talents einer psychologischen Analyse zu unterziehen. Wir fragen also erstens: Welche Gaben gehören dazu, um in einer bestimmten Kunst diejenigen Illusionswirkungen zu erzielen, die ihr Wesen ausmachen? Zweitens: Wie entsteht unter Voraussetzung dieser Gaben das Kunstwerk?

Schon das höhere Talent, das stark auf andere wirken will, nähert sich dem Genie dadurch, dass es klarere Vorstellungen und stärkere Gefühle hat als die meisten Menschen. Das ergiebt sich schon aus dem Wesen der Illusionsthätigkeit. Denn es ist klar, dass jede Vorstellung und jedes Gefühl auf dem Wege über den ästhetischen Schein wesentlich an Kraft verlieren muss. Der Künstler also, der eine starke Illusion erzeugen will, muss ein überwiegendes Plus an eigener Gefühlsstärke haben. Eine gesteigerte Empfänglichkeit für Farben und Formen, Töne und Worte, Charaktere und Ereignisse, Gefühl, Ausdruck und Bewegung gehört zu seinem Wesen. Beim Genie ist diese Steigerung eine allgemeine, beim Talent bezieht sie sich immer auf eine bestimmte Kunst. Das künstlerische Talent wird in der Natur und im Menschenleben gerade das besonders lebhaft auffassen, was seiner Kunst homogen ist, mit den Mitteln seiner Kunst wirksam dargestellt werden kann.

Dabei ist durchaus nicht anzunehmen, dass der bedeutende Künstler alles, was er darstellt, selbst im Ernste erfahren oder gefühlt haben müsse. In den meisten Fällen wird vielmehr seine Anschauung eine fragmentarische sein. Aber worauf es ankommt, ist, dass er sich vermöge seiner Genialität oder wenn man will seiner künstlerischen Illusionsfähigkeit in alles hineinversetzen, aus seiner Teilanschauung der Welt die ganze Welt rekonstruieren kann. Er muss im stande sein, vermöge seiner allgemein menschlichen Gefühlsfähigkeit aus den unscheinbarsten und lückenhaftesten Thatsachen ein ganzes Gebäude der Natur, des menschlichen Lebens, der menschlichen Seele aufzubauen.

Zu dieser gesteigerten Rezeptionskraft und diesem gesteigerten Ahnungsvermögen muss ein starkes und vielseitiges Gedächtnis kommen. Der begabte Künstler hat gegenüber den Wahrnehmungen, die für seine Kunst von Wichtigkeit sind, ein ganz besonderes Erinnerungsvermögen. In der Malerei und den dekorativen Künsten nennt man das Formen- und Farbengedächtnis. Aber auch in den anderen Künsten ist ein solches Gedächtnis die Bedingung des Erfolges.

Doch die Kenntnis des Künstlers von der Natur und der menschlichen Seele ist nicht nur umfassender und intensiver als die des Laien, sondern auch individueller und schärfer spezialisiert. Wir haben oben (S. 322) gesehen, dass der gewöhnliche Mensch sich aus mehreren Wahrnehmungsbildern ähnlicher Gegenstände Durchschnittsvorstellungen, Mittelwerte bildet, indem er die einzelnen Wahrnehmungen in seinem Bewusstsein zu einer Einheit zusammenschmilzt. Das ist bis zu einem gewissen Grade auch beim Künstler der Fall. Kein Mensch, und hätte er auch ein noch so gutes Gedächtnis, kann alle Eindrücke, die er jemals gehabt hat, behalten. Aber der Künstler unterscheidet sich von dem gewöhnlichen Menschen dadurch, dass er mehr individuelle Erinnerungsbilder hat als dieser: Gerade die individuelle Erscheinung hat bei der Wahrnehmung so stark auf ihn eingewirkt, dass sie fest in seiner Erinnerung haftet. Jedenfalls ist die höhere Form der Anschauung nicht die, dass man das Typische, d. h. den Durchschnitt der Erscheinungen im Gedächtnis behält, sondern dass man zahlreiche individuelle Vorstellungen so in der Seele parat hat, dass man sie jederzeit in den Blickpunkt des Bewusstseins rücken kann.

Gerade dies ist nun eine der wichtigsten Bedingungen für die künstlerische Thätigkeit. Wenn ein Maler künstlerisch schaffen

will, kann ihm ein allgemeines Bild der Natur wenig nützen. Der Typus Eiche oder Tanne mag für den Gelehrten von Wert sein, als Durchschnitt, an dem er die Varianten messen kann. Der Künstler kann damit nichts anfangen. Wenn er erst einmal den Stift oder Pinsel ansetzt, um eine Eiche oder Tanne zu malen, dann muss er ein ganz bestimmtes individuelles Bild davon klar und deutlich vor Augen haben. Er will ja nicht den Typus Eiche oder Tanne, sondern eine bestimmte Eiche oder Tanne darstellen. Mit einer verschwommenen Anschauung, wie sie die meisten Laien haben, ist ihm wenig gedient. Was er braucht, sind keine verstandesmässigen Abstraktionen, sondern klare unzweideutige Bilder, keine allgemeinen Begriffe, sondern scharfe individuelle Vorstellungen. Nur in seltenen Fällen wird es ihm vergönnt sein, ein bestimmtes Individuum so wie es da vor ihm steht zu kopieren. Gerade deshalb muss er eben eine Fülle individueller Erscheinungen im Kopf haben, von denen er jederzeit diejenige, die für den speziellen Fall die passendste ist, auswählen kann. Und sollte sich auch keine darunter finden, die genau zu dem vorliegenden Zweck passte, so würde doch die grosse Zahl individueller Vorstellungen, die er hat, ihn befähigen, durch Kombination u. s. w. neue individuelle Vorstellungen zu bilden. Den Dilettanten erkennt man immer daran, dass er sich einbildet mit einer verschwommenen Form, einem „Typus“ auszukommen. Daher eben die Unsicherheit der Formauffassung, das Unentschiedene der Farbe, was den meisten seiner Bilder anhaftet. Daher auch das eigentümliche Wertlegen auf den Typus seitens der älteren Ästhetik, die ja nicht von Künstlern, sondern von Laien gemacht wurde. Durch typische Verallgemeinerung und bewusstes Abschleifen der individuellen Besonderheiten ist die Kunst noch niemals zur Blüte sondern immer nur zum Verfall geführt worden. Jede echte Kunst geht auf individuelles Leben. Die Natur schafft keine Typen, sondern Individuen. Und eine Kunst, die den starken Eindruck der Natur machen will, kann deshalb auch nur Individuen schaffen wollen. Die oft gehörte Behauptung, dass alle Kunst nach Darstellung des Typischen strebe, setzt einen ganz anderen Begriff des Typischen voraus als den, der in der Bedeutung Durchschnitt oder Mittelwert liegt. Soll die Behauptung richtig sein, so kann man unter dem Typischen nur dasjenige Individuelle verstehen, was scharf und charakteristisch genug ausgeprägt ist, um allgemein verstanden zu werden. Damit kämen

wir aber wieder auf den Begriff der Illusion. Denn das Charakteristische in der Kunst ist eben das, was mit der Vorstellung, die man von einer Sache hat, übereinstimmt, das Erinnerungsbild in den Blickpunkt des Bewusstseins rückt, kurz Illusion erzeugt. Es ist also durchaus nicht das Kennzeichen eines guten Künstlers, dass er es versteht, das Typische aus der Natur herauszuholen, sondern dass er im stande ist, auch da Individuelles zu schaffen, wo die Natur ihm ein genügend charakteristisches Vorbild nicht bietet. Und deshalb ist die Fähigkeit, individuelle Erinnerungsvorstellungen festzuhalten, eine der wichtigsten Vorbedingungen der künstlerischen Thätigkeit.

Eine weitere ist die, dass der Künstler im stande ist, sich diese individuellen Erinnerungsvorstellungen jederzeit zu vergegenwärtigen, in den Blickpunkt des Bewusstseins zu rücken. Man bezeichnet das als Einbildungskraft oder Phantasie. Da jeder Ästhetiker unter Phantasie etwas anderes versteht, wird es sich empfehlen, hier genau festzustellen, welche Auffassung die Illusionsästhetik von ihr hat, d. h. wie sich die Phantasie zur Illusion resp. zur Illusionsfähigkeit verhält. Unter Phantasie verstehe ich ganz allgemein die Fähigkeit, sich irgend etwas vorzustellen, was nicht vorhanden ist, sich ein Bild einer nicht wirklich vorhandenen Sache zu machen, sich etwas „einzubilden“. In gewisser Weise kann man zu dieser Art von Thätigkeiten ja auch die Illusion rechnen. Denn wenn ich ein Bild ansehe, so stelle ich mir auch, auf Grund der Formen und Farben, die ich wahrnehme, etwas vor, was nicht wirklich da ist. Aber Phantasie ist der weitere Begriff. Jedes Denken an etwas, was nicht wirklich vorhanden ist, kann man als Phantasiethätigkeit bezeichnen. Das Denken an abwesende Personen, das Bauen von Luftschlössern u. s. w. (vergl. S. 349f.) ist eine Phantasiethätigkeit. Die Illusion unterscheidet sich von allen diesen Vorstellungsformen dadurch, dass sie ein gegenwärtiges und wahrnehmbares Objekt voraussetzt, das vom Beschauer umgedeutet werden muss. Bei der Phantasie ist ein solches nicht nötig.

Bei Festhaltung dieses Unterschiedes ist es klar, dass das Wesen der Kunst nicht in der Phantasie, sondern nur in der Illusion bestehen kann. Denn Phantasie brauchen eine Menge Menschen, die keine Künstler sind. Der Seelsorger, der Staatsanwalt, der Anatom, der Geograph, der Ingenieur, der Handwerker, sie alle können ohne Phantasie nicht auskommen. Sie müssen sich Formen vorstellen, Möglichkeiten vor Augen halten können.

die keine Wirklichkeit als Grundlage haben. Ohne Phantasie ist kein wissenschaftliches Forschen, keine praktische oder theoretische Arbeit irgendwelcher Art möglich. Mit der Behauptung, dass der Künstler vor allem Phantasie brauche, ist also gar nichts gesagt. Natürlich braucht auch er Phantasie, vielleicht sogar in höherem Grade als andere. Aber das Entscheidende ist die Art seiner Phantasiethätigkeit, d. h. die Umdeutung eines sinnlich Wahrnehmbaren zu etwas anderem, was nicht wirklich ist.

Auch die Fähigkeit, verschiedene Erinnerungsbilder zu kombinieren, aus verschiedenen einzelnen Wahrnehmungen neue Vorstellungen zu bilden, ist noch nichts spezifisch Künstlerisches. Denn die muss auch der Gelehrte, der Diplomat, der Strateg, überhaupt jeder Mensch haben, der in irgend einer Richtung schöpferisch thätig sein will. Jede wissenschaftliche Schlussfolgerung setzt eine Vergleichung mehrerer Erscheinungen voraus, und eine solche ist, da man in den meisten Fällen nicht alle Objekte um die es sich handelt vor Augen haben kann, ohne Einbildungskraft und zwar kombinierende Einbildungskraft unmöglich. Selbst eine phantastische Kombination heterogener Elemente, wie sie z. B. die Religion barbarischer Völker, die Mythologie des klassischen Altertums, und auch das Christentum bietet, ist an sich noch nichts Künstlerisches. Das Künstlerische fängt erst an, wo diese an sich unmöglichen Kombinationen, diese Mischwesen aus Mensch und Tier u. s. w. in die künstlerische Darstellung übersetzt werden. Ihr Ausdenken selbst ist noch kein künstlerisches Verdienst. Die Kunst übernimmt sie vielmehr aus der Mythologie, dem Aberglauben, dem Volksglauben. Ihr Verdienst besteht einzig und allein darin, dass sie sie ins Mögliche und Wahrscheinliche übersetzt, d. h. mit natürlichem Leben erfüllt.

Das Charakteristische der künstlerischen Phantasie ist also nicht die Fähigkeit sich Nichtvorhandenes vorzustellen, sondern die Fähigkeit, sich solches Nichtvorhandene vorzustellen, was in künstlerische Formen übersetzt Illusion erzeugen würde. Im 21. Kapitel werde ich nachweisen, dass nicht jede Natur künstlerisch darstellbar ist, sondern dass der Künstler, entsprechend den Bedingungen seiner Kunst, eine Auswahl und Veränderung mit der Wirklichkeit vornehmen muss, wenn er die Menschen in Illusion versetzen will. Diese Auswahl und Veränderung wird nun wie ich vermute schon bei der Wahrnehmung der Natur, schon bei der Bildung der Natur-

anschauung vollzogen. Der Künstler, der die Natur genau kennt und fortwährend beobachtet, scheidet aus ihr unwillkürlich alles aus, was für seine Kunst unbrauchbar ist, und behält nur das in der Erinnerung, was für ihn Wert hat, d. h. mit den Mitteln seiner Kunst dargestellt Illusion erzeugen würde. Er hat eben teils durch Begabung und Intuition, teils durch Übung und Erfahrung, durch fortwährendes Leben in und mit seiner Kunst das instinktive Gefühl dafür, welche Formen der Natur in die Kunst übersetzt Illusion erzeugen würden. Diese muss er in seiner Erinnerung ganz besonders festhalten, so dass er jederzeit diejenigen individuellen Vorstellungen vor sein geistiges Auge zaubern kann, die in dem bestimmten Falle, der gerade vorliegt, für die beabsichtigte Illusion am geeignetsten sind.

Auch der Komponist muss eine ausgesprochene Rezeptionsfähigkeit für den Stimmungsgehalt der Bewegungen und Töne, für den Ausdruck der menschlichen Stimme, für alle Geräusche der Natur haben. Das Rieseln der Quellen, das Zwitschern der Vögel, das Rauschen des Waldes, das Heulen des Windes, das Rollen des Donners, alles das muss ihm durch wiederholte intensive Wahrnehmung so in Fleisch und Blut übergegangen sein, dass er es sich jederzeit mit voller sinnlicher Anschaulichkeit vorstellen kann. Und auch hier vermute ich, dass die meisten Komponisten sich solche Geräusche schon bei der Wahrnehmung unwillkürlich in melodische und rhythmische Tonfolgen umsetzen, oder dass sie nur diejenigen Geräusche lebhaft und intensiv in sich aufnehmen, die einen Stimmungsgehalt im Sinne der Musik haben. Das Gefühl für diesen Stimmungsgehalt ist ja wie wir gesehen haben die wichtigste Vorbedingung der schöpferischen musikalischen Thätigkeit. Die spezifisch musikalische Begabung besteht eben darin, dass der Komponist im stande ist, sich Geräusche von bestimmtem Gefühlswert, die er früher gehört hat, jederzeit klar zu vergegenwärtigen und ihren Stimmungsgehalt nach Bedürfnis in seine musikalischen Kompositionen einströmen zu lassen. Das Umdeuten unmusikalischer Geräusche in musikalische Töne und Tonfolgen ist eine ganz gewöhnliche Erscheinung, die schon der Laie an sich beobachten kann und die man beim Komponisten in noch viel höherem Grade voraussetzen muss. Leonardo da Vinci sagt einmal, beim Klang der Glocken glaube man oft Worte und Gesang zu hören, und die Musikgeschichte berichtet von vielen Komponisten, die in Zeiten starker künstlerischer Erregung zufällige und scheinbar ganz

unmusikalische Geräusche in rhythmische und melodische Formen umzudeuten pflegten. Oft bleiben derartige Erinnerungsvorstellungen gewiss jahrelang auf dem Grunde der Seele ruhen, bis sie in den erregten Augenblicken schöpferischer Thätigkeit an die Oberfläche des Bewusstseins treten.

Die Apperzeptionsmasse des Komponisten kann in dieser Beziehung gar nicht gross genug gedacht werden. Allerdings giebt es wohl keinen, der alle Geräusche der Welt gehört, den Stimmungsgehalt jedes Rhythmus am eigenen Leibe erfahren hätte. Aber das Genie des Künstlers besteht auch hier darin, dass er die wirkliche Erfahrung durch Intuition, durch allgemein menschliches Gefühl ersetzt. Wer einen schönen Marsch komponieren will, braucht nicht notwendig selbst im Gliede gestanden zu haben oder gar mit gegen den Feind gezogen zu sein. Es genügt, wenn er vermöge seiner natürlichen Körperorganisation und seines allgemein menschlichen Gefühls die Rhythmen und Melodien findet, die dem mutigen Vorwärtsschreiten in Feindesland, dem unaufhaltsamen Vorwärtsdrängen kompakter Massen Ausdruck geben.

Ähnlich ist es mit dem Vertreter der angewandten Kunst, dem Ornamentiker. Auch er muss durch intensive Beobachtung der Natur, durch lebhafte Freude an allem organischen Wachstum, durch ein starkes Formen- und Farbengedächtnis sich die Formen, Farben, Bewegungen u. s. w. ganz zum geistigen Eigentum gemacht haben, die die Fähigkeit haben, eine Kraft- und Bewegungsillusion hervorzurufen. Die ungeheure Mannigfaltigkeit der Natur, der unerschöpfliche Reichtum ihrer Bildungen giebt ihm dabei immer neue Anregung, wobei man wiederum annehmen muss, dass er vermöge seiner spezifisch dekorativen Begabung die Formen der Natur schon bei der Wahrnehmung unwillkürlich in Ornamente und tektonische Linien übersetzt, indem er nur die Formen in der Erinnerung behält, die im ornamentalen oder tektonischen Sinne ausdrucksvoll sind.

Zu dieser gesteigerten Rezeptionsfähigkeit kommt dann bei allen wirklich grossen Künstlern eine genaue Kenntnis der besten Kunstleistungen der Vergangenheit. Diese wird freilich von vielen modernen Künstlern nicht sehr hoch angeschlagen, und man kann zugeben, dass eine solche abweisende Haltung die natürliche Reaktion gegen die früher und teilweise noch jetzt herrschende Nachahmung altmeisterlicher Allüren (S. 361) ist. Allein man sollte bedenken, dass die Kenntnis der alten Kunst ja nicht notwendig

den Zweck der Nachahmung zu haben braucht, dass sie vielmehr dazu dienen kann zu erfahren, was die Kunst bis dahin geleistet hat, welche Mittel der Illusionserzeugung bisher von ihr ausgebildet worden sind. Wie soll eine normale und organische Weiterentwickelung der Kunst möglich sein, wenn die Mehrzahl der Künstler nicht mehr weiss, was ihre Vorgänger gemacht haben? Es geht nicht an, dass jeder von vorn anfängt, man kann nur auf den Schultern anderer stehend weiter blicken als sie.

Und dann ist es auch ein Irrtum zu glauben, die Vorstellung der Menschen von der Natur bilde sich nur aus der Anschauung der Natur. Sie bildet sich vielmehr, wie wir später sehen werden, aus der Anschauung der Natur plus Kunst. Eine neue Kunst kann also immer nur entstehen auf Grund einer schon bestehenden und künstlerisch fixierten Naturanschauung, an die der Künstler anknüpft, indem er sie entweder weiterbildet oder bekämpft und umgestaltet. Zu diesem Zweck muss er aber die frühere Kunst kennen. Er braucht diese Kenntnis auch schon deshalb, weil er ein Urteil über die Illusionsfähigkeit und das Illusionsbedürfnis seiner Zeitgenossen, die sie hochschätzen, gewinnen muss. Denn die Illusionsfähigkeit der Menschen, auf die er wirken will, ist zum grossen Teil durch die Anschauung der klassischen Kunst, die sie von Jugend auf kennen, bestimmt. Die Art wie die klassischen Meister die Natur gesehen, d. h. was sie in ihrem Streben nach Illusion aus ihr herausgeholt haben, ist den meisten Laien, die sich für Kunst interessieren, so sehr in Fleisch und Blut übergegangen, dass sie sich durch eine andere Kunst als diese überhaupt nicht in Illusion versetzen lassen. Natürlich ist das auf die Dauer kein haltbarer Standpunkt, da jede gesunde Kunst danach streben muss sich weiter zu entwickeln und ein unmittelbares Verhältnis zur Natur zu gewinnen. Aber gerade der organische Fortschritt ist nur möglich, wenn man die Stufe, die überwunden werden muss, genau kennt, wenn man das, was die Vorgänger gemacht haben, in seiner Eigenart und seinem eigentümlichen Werte zu schätzen weiss. Alle bedeutenderen Künstler der Gegenwart sind deshalb auch Bewunderer der Vergangenheit, selbst wenn sie es ablehnen ihre Nachahmer zu sein.

Endlich muss der grosse Künstler noch eine Eigenschaft haben, nämlich die volle Beherrschung der Technik seiner Kunst. Auch das ist ein Punkt, auf den manche Künstler der Gegenwart keinen besonderen Wert legen, was mit der abweisenden Haltung gegen-

über der Vergangenheit eng zusammenhängt. Besonders in Deutschland haben revolutionäre Künstler häufig eine gewisse Verachtung der Technik zur Schau getragen. Man denke an Carstens und die Nazarener und vergleiche damit die primitivistischen Tendenzen der neuesten Entwickelung seit 1890. Gewöhnlich setzen diese Richtungen in einer Periode ein, die sich gerade durch ein gesteigertes und übertriebenes Wertlegen auf die Technik auszeichnet, und in diesem Sinne kann man auch hier von einer berechtigten Reaktion sprechen. Wir haben schon gesehen (S. 360), dass die Technik als blosse Technik für die Kunst im höheren Sinne gar keine Bedeutung hat. Aber sie dient nun einmal zur Steigerung der Illusion, und es ist in allen Künsten unmöglich eine solche zu erzielen, wenn man die ihnen zur Verfügung stehenden Darstellungsmittel nicht vollkommen beherrscht, so dass man jederzeit mit Leichtigkeit und Sicherheit gerade die Form zu schaffen im stande ist, die die gewollte Illusion erzeugt. Deshalb sind alle grossen Künstler auch grosse Techniker gewesen. Insbesondere für revolutionäre Kunstepochen ist im allgemeinen die Sucht technisch zu experimentieren charakteristisch. Von Phidias und Rembrandt, von Shakespeare und Beethoven wissen wir, dass sie auch das Handwerk ihrer Kunst aus dem FF verstanden. Das leidenschaftliche Streben auch in der Technik das Höchste zu leisten, liegt im Wesen jedes strebenden Künstlers. Nur die Technik ist verwerflich, die sich Selbstzweck ist.

Nachdem wir so die Vorbedingungen der produktiven künstlerischen Thätigkeit kennen gelernt haben, können wir zu dem schöpferischen Akt selbst übergehen. Wenn das Wesen des künstlerischen Genusses auf der Illusion beruht, so muss natürlich auch das künstlerische Schaffen ein Illusionsakt sein. Denn es ist klar, dass der Künstler andere nicht mit einem Kunstwerk in Illusion versetzen kann, wenn er nicht zuvor sich selbst bei dessen Schöpfung in Illusion versetzt hat. Die Frage ist nur die, wie man sich diese Illusion, so lange das Kunstwerk noch gar nicht existiert, denken soll. Denn es fehlt ja dabei ein Objekt der Wahrnehmung, also scheinbar die Möglichkeit eines Hinundheroszillierens zwischen Wahrnehmungsbild und Vorstellungsbild.

Die Lösung des Rätsels liegt in der Stärke der Vorstellungskraft, die den Künstler auszeichnet, d. h. darin, dass er sich auch ohne Wahrnehmung, lediglich durch einen spontanen Willensakt das künftige Kunstwerk, das noch gar nicht existiert, lebendig vor

die Seele zaubern kann. Dieses Vorstellungsbild ersetzt dann für ihn geradezu das Wahrnehmungsbild, das der Laie braucht, wenn er Kunst geniessen will. Es ist so klar und deutlich, dass er seine Illusionskraft beurteilen kann, auch ehe er es materiell ausgeführt hat. Und das ist gerade das Charakteristische des künstlerischen Schöpfungsprozesses. Der Künstler hat im Laufe seines Lebens durch seine gesteigerte Rezeptionsfähigkeit eine grosse Menge von Erinnerungsbildern in sich aufgenommen, die er nach Belieben jederzeit in den Blickpunkt des Bewusstseins rücken kann. Er hat ferner eine so grosse Menge vollendeter Kunstwerke gesehen und sich über die ihnen innewohnende Illusionskraft Rechenschaft gegeben, dass er ein untrügliches Gefühl dafür hat, welche dieser Erinnerungsbilder in sichtbare oder hörbare Formen übersetzt Illusion erzeugen würden. Er stellt sich also beim Schaffen ein doppeltes vor, erstens jene Erinnerungsbilder und zweitens das zukünftige Kunstwerk, das er noch gar nicht geschaffen hat, wobei er sich in die Seele des Beschauers oder Hörers, der es geniessen wird, versetzt. Die Möglichkeit dieses komplizierten seelischen Aktes beruht erstens auf der Klarheit der Vorstellungen, die er, im Unterschied vom Laien, hat, zweitens auf seiner besonders starken Illusionsfähigkeit, die ohne Zweifel die der meisten Laien bei weitem übertrifft.

Es ist ja nun möglich, dass der Künstler durch seine früheren Wahrnehmungen und durch den fortwährenden Abklärungs- und Ausscheidungsprozess, den er bei der Anschauung der Natur von jeher vollzogen hat, in den Stand gesetzt ist die Formen, die Illusion erzeugen werden, fertig in seinem Bewusstsein vorzufinden, so dass er aus mehreren sich ihm aufdrängenden Erinnerungsbildern sofort dasjenige auswählen kann, das in dem betreffenden Falle die stärkste Illusion erzeugen muss. Es ist aber auch möglich, dass er erst verschiedene Vorstellungen miteinander kombinieren oder aus den Elementen verschiedener Erinnerungsbilder neue Formen entwickeln muss, wenn er das, was er im einzelnen Falle sagen will, mit Erfolg soll sagen können.

Der letztere Vorgang wird wohl im ganzen der häufigere sein. Denn die besondere Aufgabe, die dem Künstler gestellt ist, erfordert fast immer Formen, die nicht genau mit denen übereinstimmen, die er früher in der Natur und im Leben wahrgenommen hat. Da gilt es dann immer wieder von neuem um sich zu schauen, zu vergleichen, gegeneinander abzuwägen, zu kombinieren u. s. w., bis die richtige Form gefunden ist. Auch hierbei wandert

das Bewusstsein des Künstlers fortwährend zwischen zwei Vorstellungsreihen hin und her, erstens den Kunstformen, die er schaffen möchte, und zweitens der Natur und dem Leben, das er aus der Erinnerung kennt. Und da die Kunstform, die er sich vorstellt, für ihn ebenso deutlich ist wie das Wahrnehmungsbild des vollendeten Kunstwerks sein würde, so kann er dabei das Schaukelspiel der Vorstellungen ebenso kräftig und lebhaft vollziehen, wie er es einem wirklichen Kunstwerk gegenüber thun würde. Er eilt dabei gewissermassen der Vollendung des Kunstwerks voraus und prüft in seiner Phantasie die Illusionswirkung von Formen, die noch gar nicht geschaffen sind, sondern nur potentiell in seiner Seele liegen. Man könnte das „proleptische Illusion" nennen. Und der wesentliche Unterschied des Künstlers vom Laien besteht eben darin, dass er im stande ist, diese proleptische Illusion zu vollziehen, während der Laie ein sinnlich wahrnehmbares Objekt, ein Kunstwerk braucht, um sich in Illusion zu versetzen. Künstlerisches Geniessen und Schaffen unterscheiden sich darin voneinander, dass beim Geniessen eine sinnlich wahrnehmbare Schöpfung von Menschenhand vorliegt, die den Geniessenden zur Vorstellung der Natur, des organischen Lebens, der Stimmung u. s. w. anregt, während umgekehrt beim künstlerischen Schaffen das, was vorliegt, die Natur und das Leben ist, woraus dann erst die Vorstellung des zu schaffenden Kunstwerks entsteht. Und indem der Künstler vermöge seiner starken Vorstellungskraft diese beiden Bilder abwechselnd in den Blickpunkt seines Bewusstseins rückt, vollzieht er ein Spiel der Vorstellungen, das ihm natürlich denselben Genuss gewährt wie ihn der Laie bei der Wahrnehmung des fertigen Kunstwerks hat. Ja man darf sogar annehmen, dass dieser Genuss, das was man gewöhnlich die Wonne des künstlerischen Schaffens nennt, bedeutend grösser ist als der künstlerische Genuss des gewöhnlichen Menschen. Das geht wenigstens aus den Äusserungen vieler Künstler hervor, und darauf beruht es auch, dass die Unlustgefühle, denen ein Künstler in einer Schöpfung Ausdruck geben will, im Augenblick des Schaffens nicht mehr in voller Stärke, sondern abgeblasst, gemildert von ihm erlebt werden.

Dieser lusterregende Wechsel zweier Vorstellungsreihen ist nun beim künstlerischen Schaffen ganz ähnlich wie beim künstlerischen Geniessen. Er besteht darin, dass der Künstler sich abwechselnd in den Inhalt seines Kunstwerks versetzt und sich dessen formale Gestaltung provisorisch vorstellt. Und die Momente, in

denen er das letztere thut, sind die, wo er, allerdings unter stetem Mithineinwirken der ersteren, die Form schafft. Diese Form schaut er dann wieder wie etwas Objektives von einem anderen Geschaffenes an, indem er versucht, sich bei ihrer Anschauung in die Illusion der Natur und des Lebens zu versetzen. Und das Gelingen wird dabei wesentlich von seiner Fähigkeit abhängen, sich seiner eigenen Schöpfung objektiv gegenüberzustellen, sich in die Persönlichkeit derer hineinzudenken, die er sich als Publikum seiner Kunst vorstellt. Vermag er unter dieser Voraussetzung sich selbst in Illusion zu versetzen, so ist für ihn das Kunstwerk gut, vermag er es nicht, so kann er es nur für schlecht halten. Natürlich haben die so gefundenen Formen zunächst nur einen provisorischen Charakter, aber es ist klar, dass die Anschauung dieser provisorischen Schöpfung um so genussreicher sein wird, je stärker und lebhafter das Schaukelspiel der Vorstellungen ist, das sie erzeugt. Das Ziel der Entwickelung, das erst nach längerem Herumprobieren erreicht wird, ist dann diejenige Form, der die stärkste Illusionskraft innewohnt.

Diese Annäherung an das vorschwebende Ziel, dieses Ausprobieren der Illusionskraft provisorisch geschaffener Formen kann nun in zwei verschiedenen Weisen geschehen, nämlich erstens in der Form einer Phantasievorstellung und zweitens in der einer wirklichen Darstellung. Im ersteren Falle rückt der Künstler alle möglichen Vorstellungen, die sich auf den dargestellten Inhalt beziehen, nur vermittelst seiner Phantasie in den Blickpunkt seines Bewusstseins, im letzteren führt er sie provisorisch in Form von Skizzen, Entwürfen u. s. w. aus. So macht z. B. der Maler und Architekt flüchtige Zeichnungen, der Bildhauer kleine Thonmodelle, der Dichter schreibt probeweise seine Verse nieder, der Komponist macht Versuche am Klavier, formuliert auch wohl die Rhythmen und Harmonien, die ihm einfallen, in flüchtiger Notenschrift.

Diese zwei Arten entsprechen offenbar einer verschiedenen Art von Begabung. Ein Künstler, der ein sehr starkes Vorstellungsvermögen hat, ist ohne Zweifel im stande, die provisorischen Formulierungen, die er dem Kunstwerk giebt, im Kopfe zu behalten. Leichter ist es jedenfalls einer schon sinnlich wahrnehmbaren Formulierung gegenüber zu erproben, ob sie illusionskräftig ist, auch wohl mehrere solche Formulierungen nach ihrer Illusionskraft gegeneinander abzuwägen. Aber die Grösse eines Künstlers hängt nicht davon ab, ob er dieses oder jenes Verfahren bevorzugt. Wir wissen

von Künstlern, die ihre Schöpfungen alle schon im Kopf fertig hatten, ehe sie den ersten Federstrich zur Ausführung ansetzten, und es sind uns solche bekannt, die ihre Bilder sorgfältig mit Studienzeichnungen vorbereiteten, ihre Manuskripte immer wieder durchkorrigierten, ehe sie die definitive Fassung fanden. Und unter den einen und den anderen sind Meister ersten Ranges. Der Sache nach kommt beides auf dasselbe hinaus. Denn beide Male handelt es sich um provisorische Formulierungen. Nur werden diese im einen Falle vor, im anderen nach der ersten Objektivierung des Kunstwerks gemacht. Das Ziel der Entwickelung ist unter allen Umständen diejenige Form, die einerseits der Vorstellung des Künstlers den treffendsten und adäquatesten Ausdruck giebt, andererseits nach seinem Urteil die stärkste Illusionskraft besitzt.

Wer diese Schilderung liest, wird sich vielleicht wundern, dass ich den künstlerischen Schöpfungsakt für etwas vollkommen Bewusstes halte. Allein ich wüsste nicht, wie die Ästhetik der bewussten Selbsttäuschung zu einem anderen Resultat kommen sollte. Wenn das Wesen des Kunstgenusses auf einer bewussten Selbsttäuschung, d. h. einer vollkommen freiwilligen geistigen Thätigkeit beruht, aus der man nach Belieben heraustreten und in die man sich nach Belieben wieder versetzen kann, so ist natürlich auch der schöpferische Akt etwas Freiwilliges und Bewusstes. Ja der Grad der Bewusstheit ist hier ohne Zweifel ein noch höherer, da es ja die Aufgabe des Künstlers ist, aus dem Nichts Formen zu schaffen, die eine bestimmte gewollte und beabsichtigte Wirkung auf andere ausüben. Ich gehe sogar so weit zu behaupten, dass neben dem wissenschaftlichen Forschen das künstlerische Schaffen den höchsten Grad bewusster Thätigkeit repräsentiert, dessen der Mensch überhaupt fähig ist.

Da die Begriffe Bewusstsein, Seele u. s. w. bekanntlich von allen Psychologen verschieden erklärt werden, will ich hier genau sagen, was ich darunter verstehe. Dass das Bewusstsein etwas Relatives ist, habe ich schon oben (S. 337) ausgeführt. Ich fasse dasselbe auf als ein Zusammenwirken der verschiedenen geistigen Arbeitszentren derart, dass jedes einzelne von ihnen eine Kontrolle über die anderen ausübt. Diese Auffassung ergiebt sich aus den Thatsachen, die uns die bekannten halbbewussten oder unbewussten Zustände bieten. Traum, Hypnose, Rausch, Delirium, Irrsinn u. s. w. sind Zustände, bei denen nur bestimmte Teile des Gehirns normal funktionieren, andere dagegen durch besondere

Umstände in ihrer Thätigkeit gelähmt, gewissermassen aus dem Organismus ausgeschaltet sind. Die Folge dieser Ausschaltung ist der Mangel an klaren Willensimpulsen, die Unfähigkeit freiwillig und zielbewusst über Geist und Körper zu verfügen. Der Irre denkt nicht, sondern „es denkt in ihm". Der Träumende, der Nachtwandler hat die Vorstellungen, die sich ihm aufdrängen, nicht in der Gewalt, der Betrunkene kann nicht thun und lassen, was er will, weil ihm die Fähigkeit der Wahrnehmung, der objektiven Beurteilung seiner Umgebung teilweise verloren gegangen ist.

Da es nun zahlreiche Gehirnzentren giebt, von denen jeweilig verschiedene in Bezug auf ihre Thätigkeit ausgeschaltet werden können, so giebt es auch verschiedene Grade der Bewusstheit. Je mehr Gehirnzentren gleichzeitig in Thätigkeit treten, um so klarer ist das Bewusstsein, je weniger, um so unklarer. Unter dieser Voraussetzung ist natürlich der künstlerische Schöpfungsprozess eine der bewusstesten Thätigkeiten, die es giebt. Denn er enthält, wie wir gesehen haben, die grösste Zahl von Vorstellungen und Gefühlen, die die menschliche Seele gleichzeitig erleben kann, und zwar in Form einer Zweiteilung, die der Ermüdung vorbeugt. Durch das fortwährende Hinundheroszillieren zwischen ganz heterogenen Vorstellungs- und Gefühlsreihen wird eine fortwährende Kontrolle des einen Gehirnzentrums über das andere bewirkt, und dies ist der höchste Grad von Bewusstheit, den man sich überhaupt denken kann.

Natürlich wird das denen nicht einleuchten, die einem angeborenen Bedürfnis nach mystischer Unklarheit folgend das künstlerische Schaffen als eine Äusserung göttlicher Inspiration, als eine völlig unbewusste instinktive Handlung, eine Art „Rausch", einen „göttlichen Wahnsinn", eine „Autosuggestion" u. s. w. auffassen. Diese Leute glauben geradezu, man degradiere die Kunst, wenn man in ihr eine bewusste Thätigkeit sieht, wenn man bei dem, der sie ausübt, die höchste Stufe derjenigen Vernunftthätigkeit voraussetzt, durch die sich der Mensch vom Tier unterscheidet. Mit ihnen ist nicht zu rechten. Sie stehen unter dem Einfluss romantischer Anschauungen, die längst überwunden sind. Es ist ja gewiss zuzugeben, dass der Künstler gerade seine höchsten Wirkungen weniger durch verstandesmässige Klügelei, durch vorsichtiges Überlegen, durch ängstliches Hinundherprobieren als durch Intuition erreicht. Aber dass er selbst auf dem Höhepunkt seiner schöpferischen Thätigkeit vollkommen bewusst verfährt, ist mir nie zweifel-

haft gewesen. Natürlich brauchen ihm während des Schaffens die einzelnen Teile seiner Thätigkeit in ihrer Eigenart nicht begrifflich klar zu sein. Aber wenn man das so auffassen will, als ob er beim Schaffen ohne eigenen Willen, gewissermassen von einer höheren Macht getrieben verfahre, dass er selbst nicht wisse, warum er dies oder jenes thue, so ist das wie ich glaube vollkommen irrig. Es giebt nichts Bewussteres als das künstlerische Schaffen, was schon daraus hervorgeht, dass viele der grössten Künstler ein ausgesprochenes Bedürfnis nach begrifflicher Formulierung der Gesetze ihrer Thätigkeit gehabt haben. Man denke an Leonardo, Dürer, Goethe, Schiller, Hildebrand, Klinger u. s. w. Soll man wirklich annehmen, dass diese Künstler beim Niederschreiben ihrer Gedanken über Kunst vollkommen bewusst, dagegen beim Schaffen ihrer Kunstwerke in einem Zustande traumhafter Unbewusstheit gewesen wären?

Man braucht sich nur das Wesen dieser traumhaften halbbewussten oder unbewussten Zustände zu vergegenwärtigen und man wird ihren Unterschied vom künstlerischen Schaffen sofort erkennen. Es mag noch hingehen, wenn man vergleichsweise sagt, der Künstler habe dieses oder jenes Bild „wie im Traume“ geschaffen, oder er sei beim Komponieren dieses oder jenes Tonstückes „wie im Rausch oder im Delirium“ gewesen, oder er habe bei dieser oder jener Wirkung „wie ein Nachtwandler“ durch Intuition das Richtige getroffen. Aber alles das sind nur Bilder, und sobald man der Sache auf den Grund geht, sieht man, dass es sich beim Künstler um etwas ganz anderes handelt.

Der Traum wird bekanntlich als die Folge einer partiellen Reizung einiger Gehirnzentren aufgefasst, die vom wachen Zustand in den Schlaf hinüberwirkt, bei völligem Unthätigbleiben der anderen, die währenddem gewissermassen aus dem Organismus ausgeschaltet sind. Diese partielle Reizung ist zuweilen so stark, dass unter ihrem Einfluss Bewegungen und Handlungen ausgeführt werden, von denen der Träumende im wachen Zustande nichts mehr weiss. Man nennt das Nachtwandeln. Traum und Nachtwandeln sind in allem und jedem Gegensätze zum künstlerischen Schaffen. Bei ihnen findet kein Hinundheroszillieren zwischen verschiedenen Vorstellungs- und Gefühlsreihen, sondern eine ganz einseitige wenn ich so sagen darf einreihige Vorstellungsthätigkeit statt. Die Vorstellungen und Gefühle, denen sich der Träumende hingiebt, sind Zwangsvorstellungen und Zwangsgefühle. Sie reihen sich kontinuier-

lich aneinander und empfangen keine Kontrolle durch andere Vorstellungs- und Gefühlsreihen. Deshalb sind sie auch oft ganz willkürlich und unlogisch, während sie sich zeitweise wieder streng logisch entwickeln. Bei einem Kunstwerk, z. B. einem poetischen ist strenge logische Gedankenentwickelung selbstverständlich, es kann also auch nur im vollkommen bewussten Zustande geschaffen werden. Die moderne Poesie der Dekadence beweist in ihrer blödsinnigen Impotenz nur die Richtigkeit dieses Satzes.

Da die Vorstellungsreihe des Träumenden keine Kontrolle durch andere Vorstellungsreihen empfängt, muss sie notwendig zu einer wirklichen Täuschung führen. Aus einem Traum mit schrecklichem Inhalt wacht man schweissgebadet auf, ein wollüstiger Traum macht nicht an einem bestimmten Punkte halt. Also genau das Gegenteil von der ästhetischen Anschauung, bei der man immer Herr der Situation bleibt.

Auch das zeitweise Erwachen aus dem Traum, wobei man plötzlich zu dem Bewusstsein kommt: Ach, es ist ja alles Unsinn, du träumst ja, ist nicht mit dem Herausfallen aus der Illusion während des Kunstgenusses zu vergleichen. Denn dieses gehört zum Kunstgenuss dazu und findet in gewissen Zwischenräumen immer wieder statt, während das zeitweise Erwachen aus dem Traum geradezu eine Negation des Traumes ist. Das einzige Gemeinsame dieses Zustandes mit dem künstlerischen Schaffen ist also die Bildung von Vorstellungen, die keiner Wirklichkeit entsprechen. Alles übrige ist verschieden. Der Traum ist so recht geeignet zu zeigen, wie man sich das künstlerische Schaffen n i c h t denken darf, wenn man es verstehen will.

Dass manche Menschen in der Weinlaune poetische Inspirationen haben, dass es bedeutende Dichter giebt, die sich gern betrinken, auch wohl als Quartalsäufer zu Grunde gehen, beweist natürlich nichts für eine Ähnlichkeit des künstlerischen Schaffens mit dem Rausche. Es beweist nur, dass eine Erregung des Nervensystems durch alkoholische Genüsse vorübergehend eine scheinbare Steigerung der geistigen Arbeitskraft hervorrufen kann — man weiss ja, wie es damit bestellt ist — und dass sich bei starker geistiger Arbeit leicht psychische Anomalien und perverse Neigungen entwickeln. Psychologisch hat der Rausch mit dem künstlerischen Schaffen nichts zu thun. Eine gewisse rein äusserliche Ähnlichkeit liegt zwar auch hier in der Bildung von Vorstellungen, denen kein Wahrnehmungssubstrat entspricht. Aber auch hier ist die Sache

deshalb eine andere, weil der Mensch beim Rausch nicht Herr über seine Vorstellungen bleibt, sondern unter dem zwingenden Einfluss einer krankhaften Erregung des Gehirns steht. Das Schönste, was Künstler geschaffen haben, ist gewiss ohne das gefährliche Hilfsmittel des Alkohols zu stande gekommen.

Auf Delirium und Fieberwahn einzugehen lohnt sich nicht. Jedermann, der diese Zustände kennt, weiss, dass sie ganz anderer Art sind als der künstlerische Genuss oder das künstlerische Schaffen. Ausserdem sind die Gefühle, die man bei ihnen hat, fast durchweg Unlustgefühle. Es passt also eigentlich gar nichts.

Die Halluzinationen Irrsinniger haben nur insofern mit dem künstlerischen Schaffen eine gewisse Verwandtschaft, als auch bei ihnen zuweilen eine sehr starke Illusion stattfindet. So sollen z. B. Maniakalische beim Anblick von Bildern nicht selten die Vorstellung haben, als ob die auf ihnen dargestellten Figuren sich bewegten, aus dem Rahmen heraussträten u. s. w. Aber diese Vorstellung unterscheidet sich von der künstlerischen Illusion dadurch, dass sie eine wirkliche Täuschung ist. Deshalb hat der Kranke diese Vorstellungen auch nicht in der Gewalt. Auch bei Künstlern, besonders Dichtern kommt es zwar vor, dass die Gestalten, die in ihrer Seele nach Verkörperung ringen, oft in beängstigender Weise auf sie einstürmen, sich ihnen geradezu wie lebende Wesen aufdrängen. Aber nur der Anfänger lässt sich wie Goethes Zauberlehrling von ihnen unterkriegen. Dem Meister ziemt das Wort: „In die Ecke Besen, Besen, seid's gewesen!“ Das künstlerische Schaffen überlegener Geister mit dem planlosen Thun jener Unglücklichen zu vergleichen, deren zeitweise krankes oder völlig anomales Gehirn ihrem Willen entwachsen ist und ohne die regelnde Oberaufsicht des Bewusstseins in ihnen weiterdenkt, ist grausam gegen diese und degradierend für jene.

Seitdem die Zustände der Hypnose und Suggestion von unseren Medizinern eingehender erforscht werden, hat es nicht an Versuchen gefehlt, das Problem des künstlerischen Schaffens mit ihrer Hilfe zu lösen. Mehrere Ästhetiker haben den Prozess der künstlerischen Zeugung als einen hypnotischen Zustand aufgefasst, indem sie annahmen, der Künstler versetze sich beim Schaffen in eine Art Autosuggestion.

Der Unterschied der Hypnose vom Traum ist bekanntlich der, dass die einseitigen mit partieller Ausschaltung der Gehirnfunktionen erfolgenden Bewusstseinszustände, die im Traume die Folge subjek-

tiver Reizungen des Gehirns sind, bei der Hypnose dem Medium durch den Willen des Hypnotiseurs mitgeteilt werden. Auch in diesem Falle handelt es sich um eine einseitige Kette von Vorstellungen und Gefühlen, denen keine Kontrolle von anderer Seite zu teil wird. Und auch hier ist das was zu stande kommt eine wirkliche Täuschung, das Individuum also nicht Herr über seine Vorstellungen. Während der Hypnose ist das Medium einem fremden Willen, dem des Hypnotiseurs, unterworfen, sein Zustand also durchaus kein freiwilliger wie beim Kunstgenuss. Von dem Augenblick an, wo der Hypnotiseur die Suggestion gegeben hat, bis zu dem Zeitpunkt, wo nach dem Erwachen aus dem hypnotischen Schlaf die übrigen Gehirnzentren ihre Thätigkeit wieder aufnehmen, beherrscht die suggerierte Vorstellung das Bewusstsein des Hypnotisierten vollständig. Ist die Vorstellung eine angenehme, so empfindet er Lust, ist sie eine unangenehme, so empfindet er Unlust. Erst wenn der posthypnotische Zustand vorüber ist, d. h. wenn die während der Hypnose ausgeschalteten Gehirndynamismen wieder zur Thätigkeit erwachen, hört diese Vorstellungsreihe auf und die Wahrnehmung der realen Umgebung tritt wieder an ihre Stelle. Das partielle Aussetzen des Bewusstseins während der Hypnose ist aber von dem freiwilligen und bewussten ästhetischen Zustand völlig verschieden. Denn gerade das Hinundheroszillieren zwischen verschiedenen Vorstellungs- und Gefühlsreihen findet dabei nicht statt. Die Täuschung, der sich das Medium hingiebt, ist während der Zeit, wo sie stattfindet, eine perfekte. Wenn der Hypnotiseur ihm während des Schlafes suggeriert, es habe beim Erwachen eine Rose im Knopfloch, so glaubt es thatsächlich, und zwar so lange die Suggestion dauert, dass es diese Rose im Knopfloch habe. Es fasst sie zwischen den Fingern, riecht daran und zweifelt keinen Augenblick, dass es eine wirkliche Rose sei. Suggeriert er ihm dagegen etwas Grausiges, z. B. dass es verwundet sei und an einer bestimmten Stelle blute, so starrt es mit dem Ausdruck des Entsetzens auf diese Stelle, weil es wirklich eine Wunde und Blut zu sehen glaubt. Das ist aber gerade das Gegenteil von ästhetischer Anschauung. Denn im ersteren Falle empfindet es Lust, im letzteren Unlust, ein völliger Gegensatz zum ästhetischen Verhalten, da dieses ja immer und durchweg genussreich ist. Gerade der Wechsel der Bewusstseinszustände, das Hinübergreifen der einen Vorstellungsreihe in die andere, wodurch der Unlustcharakter der letzteren aufgehoben wird, findet hier nicht

statt. Solange das Medium in dem Zustand der Suggestion verharrt, ist ihm das was es sich vorstellt und fühlt Wirklichkeit. Sobald es aus ihm in den normalen Zustand zurückkehrt, ist es für seine Vorstellung überhaupt nicht mehr vorhanden. Von bewusster Selbsttäuschung ist also hier nicht die Rede. An Stelle des während einer bestimmten Zeit vorhandenen Wechsels zwischen Phantasievorstellung und Wirklichkeit tritt hier, ebenso wie beim Traum, der einmalige Übergang vom einen zum anderen.

Etwas näher kommt man schon der Wahrheit, wenn man das ästhetische Schaffen mit einer partiellen Hypnose vergleicht oder sie als eine Art Autosuggestion auffasst. Ich habe schon wiederholt auseinandergesetzt, dass man weder von einem Dichter noch von einem Schauspieler annehmen kann, er fühle das, was er darstellen wolle, in dem Augenblick der Darstellung in voller Stärke. Wenn man also ihren Zustand mit einer Hypnose oder Autosuggestion vergleicht, so kann man das nur in dem Sinne meinen, dass man darunter eine zeitweise sehr starke Illusion versteht. Am stärksten wird diese Illusion nach dem früher Gesagten (S. 106) wahrscheinlich beim Schauspieler sein. Aber auch bei ihm ist die Suggestion keineswegs eine völlige. Man hat ja wiederholt Urteile bedeutender Schauspieler darüber eingeholt, ob sie während des Spiels vollkommen in ihrer Rolle aufgehen, das, was sie zu fühlen vorgeben, wirklich fühlen, d. h. ob während des Spiels mit ihnen eine völlige „Transfiguration" vorgehe. Die Antworten sind ganz verschieden ausgefallen. Die einen leugnen die Aktualität ihrer Gefühle, die anderen behaupten sie, wieder andere drücken sich unbestimmt aus und lassen die Möglichkeit eines wirklichen Fühlens und doch wieder Nichtfühlens offen. Und zwar liegt die Sache keineswegs so, dass die grossen Schauspieler durchweg die wirkliche Transfiguration behaupten, die weniger guten die Bewusstheit des Spiels stärker betonen. Sondern es finden sich auf der einen wie auf der anderen Seite Schauspieler ersten Ranges.

Die empirische Ästhetik wird daraus den Schluss ziehen, dass das erfolgreiche Spiel einen Zwischenzustand zwischen wirklichem Gefühl und gänzlicher Gefühllosigkeit voraussetzt, und das ist eben der Zustand der bewussten Selbsttäuschung. Man kann deshalb ruhig zugeben, dass ein grosser Schauspieler in der Zeit, während deren er sich durch einen Willensakt in die Illusion versetzt, z. B. ein König zu sein, alle Gehirnzentren, deren Wirkung in eine andere

Richtung weisen würde, künstlich in einen Zustand der Hemmung, der Latenz bringt und sonach während dieses Augenblicks ganz in der Rolle lebt. Aber dies wird dann immer nur eine gewisse Zeit andauern, zwischendurch wird sich immer wieder das Bewusstsein des eigenen Ichs hervordrängen. Und die Verschiedenheit der Aussagen bedeutender Schauspieler beruht einfach darauf, dass die einen dabei mehr die Momente starker Illusion, die anderen die des hervortretenden Ichgefühls im Auge hatten. Giebt man aber überhaupt erst einmal die Möglichkeit einer partiellen nur kürzere Zeit dauernden Autosuggestion zu, so ist es schliesslich ein Streit um Worte, ob man diesen Zustand partielle Autosuggestion oder bewusste Selbsttäuschung nennt. Denn das Entscheidende ist dabei der Wechsel der lebendigen Gefühlsvorstellung und des Ichgefühls, das aus dem Komplex aller der Vorstellungen und Gefühle, die der ersten Reihe angehören, hervorgeht und durch die Wahrnehmung der illusionsstörenden Momente u. s. w. erweckt wird. Das was Hartmann das reale Ich und das Scheinich nennt, ist nichts anderes als die Zweiheit der Bewusstseinszustände, die die Theorie der bewussten Selbsttäuschung voraussetzt.

Ich brauche übrigens nicht zu betonen, dass mit der Annahme, der Schauspieler stehe während des Spiels über seiner Rolle, er behalte die volle Macht über seine Gefühle, keineswegs gesagt ist, dass der Erfolg seines Spiels von einem kalten verstandesmässigen Zusammensuchen der einzelnen für die Rolle passenden Züge abhänge. Vielmehr ist es selbstverständlich, dass die künstlerische Intuition und die allgemeine Bildung, das allgemeinmenschliche Gefühl hierbei die grösste Rolle spielt.

Auch soll durchaus nicht geleugnet werden, dass die Möglichkeit der „Transfiguration“ während der Aufführung teilweise von zufälligen Umständen abhängt, die einen hypnotisierenden oder suggerierenden Einfluss haben. Aber das trifft für jede Berufsthätigkeit zu, z. B. auch für die des Redners, der durch zufällige Umstände ganz aus dem Konzept gebracht werden kann, während andere ihn vielleicht wieder in Stimmung versetzen. Auch ändert das nichts an der Thatsache, dass das Sichhineinversetzen in die von der Rolle geforderten Vorstellungen und Gefühle ein völlig bewusster Akt, eine freie Willenshandlung ist, bei der kein fremdes Individuum wie bei der Hypnose, sondern nur der Künstler selbst den Ausschlag giebt.

Hieraus wird man schon entnehmen, wie ich mich den neuer-

dings gemachten Versuchen gegenüber stelle, die rezeptive und produktive künstlerische Thätigkeit mit den Erscheinungen des sogenannten Doppelichs oder Doppelbewusstseins zusammenzubringen.

Man kann von einem Doppelich zunächst in psychopathischem Sinne reden. Das psychopathische Doppelich besteht darin, dass ein Mensch infolge funktioneller Störungen im Centralorgan zu Zeiten einen anderen Bewusstseinsinhalt hat als für gewöhnlich. Diese Zerlegung des Menschen in zwei Individuen kommt für die Erklärung des Kunstgenusses nicht in Betracht, denn sie hat mit ihm nicht die geringste Ähnlichkeit.

Ferner hat man den Begriff des Doppelichs auf hypnotische Zustände angewendet. Hierüber ist schon das Nötige gesagt worden. Es kann uns ziemlich einerlei sein, ob man aus der Hemmung einzelner Gehirnzentren unter gleichzeitiger starker Inanspruchnahme der übrigen ein doppeltes Bewusstsein konstruieren will oder ob man, wie es die meisten Psychologen thun, an der Einheit des Bewusstseins festhält und den hypnotischen Zustand nur als eine partielle Hemmung, d. h. eine Ausschaltung einzelner seiner Funktionen auffasst. Jedenfalls handelt es sich dabei um etwas ganz anderes als beim ästhetischen Genuss.

Neben diesen beiden Formen des Doppelichs, über die nach dem früher Ausgeführten nichts mehr zu sagen ist, giebt es noch eine, die im gewöhnlichen Leben sehr häufig vorkommt. Ich denke dabei weniger an die Erscheinung, dass ein Mensch, der einen bestimmten Beruf hat, zu Hause einen ganz anderen Charakter zur Schau trägt als „im Dienst", sondern es schweben mir dabei die bekannten Erscheinungen der Zerstreutheit vor, die man neuerdings sonderbarerweise zur Erklärung des ästhetischen Zustandes herbeigezogen hat.

Ein Mensch ist dann zerstreut, wenn er zwei Thätigkeiten, die nichts miteinander zu thun haben, z. B. eine geistige und eine körperliche, nebeneinander vollzieht und dabei die eine über der anderen vernachlässigt. Wenn z. B. ein Redner, der die Absicht hat, einen Vortrag zu halten, zu Fuss dahin wandert, wo dieser stattfinden soll, und auf der Strasse immer an seine Rede denkt, sich den ganzen Gedankengang oder einzelne Ausführungen rekapituliert, so liegt die Möglichkeit einer Zerstreutheit vor. Diese kann etwa darin bestehen, dass er während des Weges an andere anrennt, Bekannte nicht grüsst, sich verirrt u. s. w. Man sagt dann eben, er sei auf dem Wege zerstreut gewesen. Es ist aber

auch möglich, dass er trotz des Denkens an seinen Vortrag die anderen Handlungen, nämlich das Ausweichen, das Finden des Weges u. s. w. korrekt vollzieht. In diesem Falle ist sein Bewusstsein während des Weges geteilt. Er rückt abwechselnd seinen Vortrag und seine reale Umgebung, d. h. den Weg den er verfolgt, in den Blickpunkt seines Bewusstseins. Dieser Wechsel nähert den Zustand scheinbar dem Kunstgenuss. Aber er unterscheidet sich doch wesentlich von dem letzteren insofern, als die beiden Vorstellungsreihen, die sich dabei ablösen, gar nicht enger miteinander zusammenhängen, sondern rein zufällig nebeneinander stehen. Auch erregt die Verpflichtung, an zwei Dinge nebeneinander zu denken, da wo es sich um die Verfolgung eines bestimmten Zwecks handelt, Missbehagen.

Ganz unnötig ist es hier von einem Doppelbewusstsein, einem Doppelich zu sprechen. Wenn man unter Bewusstsein das gleichzeitige Thätigsein einer grösseren Zahl von Gehirnzentren, die sich gegenseitig kontrollieren, und unter dem Ichgefühl den ganzen Inhalt des jeweiligen Bewusstseins versteht, so ist das Bewusstsein ebenso wie das Ich eine Einheit. So fassen es auch die meisten Psychologen auf. Dasselbe kann danach wohl einen verschiedenen, entweder reicheren oder ärmeren, entweder grösseren oder kleineren Inhalt haben, aber es kann nicht ein doppeltes sein. Beim gleichzeitigen Vollziehen zweier Thätigkeiten, deren keine unter der anderen leidet, wandert die Aufmerksamkeit, vielleicht ohne dass das Individuum es weiss, von einer Vorstellungsreihe zur anderen hinüber, und wenn keine der beiden Thätigkeiten so wichtig ist, dass sie den ganzen Menschen in Anspruch nimmt, so kann jede von ihnen ohne Störung vollzogen werden. Mit dem ästhetischen Genuss oder dem künstlerischen Schaffen hat das gar nichts zu thun.

Vollkommen unklar ist es, wie man diese „Spaltung des Bewusstseins" gegen die bewusste Selbsttäuschung ins Feld führen kann. Man hat behauptet, die Annahme eines Hinundherpendelns zwischen zwei Vorstellungsreihen, wie ich sie beim ästhetischen Genuss verfechte, sei gar nicht nötig. Man könne ebensogut von einem Doppelich, einem Ober- und Unterbewusstsein reden. Zwischen diesen bestehe eine geheimnisvolle Leitung, durch die gewissermassen der eine Teil den anderen immer von dem, was in ihm vorgeht, avertiere. Als Beispiel dafür führt man den Fall eines Menschen an, der während er der Erzählung eines Freundes zuhört, sich gleichzeitig für einen Ausgang zurecht

macht, seine Toilette beendigt, den Hausschlüssel einsteckt u. s. w. Dabei ist seine Aufmerksamkeit ganz auf die gehörten Worte gerichtet, die übrigen Handlungen, die er ja wer weiss wie oft ausgeführt hat, vollzieht er automatisch, und da sie nicht im Blickpunkt seines Bewusstseins stehen, vergisst er sie zum Teil. So sagt er, auf der Strasse angekommen, er müsse noch einmal herauf, weil er seinen Hausschlüssel vergessen habe. Er geht wieder in sein Zimmer, findet den Hausschlüssel nicht, greift schliesslich in die Tasche und merkt, dass er ihn doch hat, da er ihn vorher ganz richtig eingesteckt hatte.

Das ist ein ganz normaler Fall von Zerstreutheit. Die Aufmerksamkeit war eben während des Einsteckens des Hausschlüssels ganz auf die Erzählung des Freundes gerichtet, deshalb war diese automatisch vollzogene Thätigkeit der Aufmerksamkeit entgangen, also auch dem Gedächtnis entschwunden. Warum man dabei zwei „Bewusstseine" annehmen müsse, zwischen denen eine geheime unbewusste Leitung bestehe, begreife ich nicht. Und noch weniger begreife ich, inwiefern diese Zerstreutheit, die ja überdies gar kein Lustgefühl, sondern höchstens das Gegenteil zur Folge haben könnte, zur Erklärung des Kunstgenusses irgendwie beitragen soll.

Wir können also aus dieser Vergleichung des künstlerischen Schaffens mit den unbewussten und halbbewussten Thätigkeiten nur schliessen, dass unsere Auffassung des Kunstgenusses als einer bewussten Selbsttäuschung das Richtige trifft. Der ästhetische Zustand, sowohl der rezeptive als auch der produktive ist eine der bewusstesten Thätigkeiten, die es giebt. Sein charakteristisches Kennzeichen ist geradezu das fortwährende Auf dem qui vive stehen aller Gehirnzentren und Nervenkomplexe, das fortwährende abwechselnde Inthätigkeittreten derselben, wodurch die Entstehung dauernder Zwangsvorstellungen und längerer einseitiger Vorstellungsreihen vermieden wird. Man könnte das Bewusstsein während des ästhetischen Genusses etwa mit einer Wache vergleichen, vor der immer ein Posten unter dem Gewehr steht und eine gesteigerte Aufmerksamkeit entfaltet, während die übrige Wachmannschaft ruht und sich dadurch für ihre künftige Thätigkeit frisch erhält.

Übrigens soll nicht geleugnet werden, dass wenn auch die Grenzen zwischen psychopathischen und normalen Erscheinungen wie z. B. zwischen Halluzinationen und (künstlerischen) Illusionen begrifflich genau fixiert werden können, diese Zustände doch in der Praxis leicht ineinander übergehen. Ebenso wie die Begriffe

bewusst und unbewusst relativ sind, ist auch die Grenze zwischen künstlerischem Schaffen und Delirium, Genie und Irrsinn in Wirklichkeit schwankend. Gerade eine so starke Inanspruchnahme des Nervensystems wie sie das künstlerische Schaffen verlangt, führt leicht zu einer Überreizung und hat dann psychopathische Erscheinungen zur Folge, die den weniger Eingeweihten zu der Annahme verführen können, Genie und Irrsinn seien annähernd dasselbe. Theoretisch ist die Grenze aber sehr wohl zu ziehen. Sie liegt da, wo die Selbsttäuschung aufhört eine bewusste zu sein und anfängt eine unbewusste, d. h. eine wirkliche Täuschung zu werden. In den meisten Fällen wird man diesen Punkt genau fixieren können. Nur eine nervös degenerierte Zeit konnte auf den Gedanken verfallen, dass psychopathische und ästhetische Zustände prinzipiell identisch seien, dass man im Genie nur eine besondere Form von Irrsinn oder geistiger Anomalie zu erkennen habe.